SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00523 0199

ART & MUSIC CENTER

DATE DUE

SEP 13 '83			
SFPL AUG - 9 '88			
SFPL MAY 22 '90			
SFPL JUN 30 '90			
SFPL APR 6 '93			
JAN 18 1995			

DEMCO 38-297

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/lesclouet0000arma

LES CLOUET

CE VOLUME A ÉTÉ ACHEVÉ EN MARS M.CM.XXIX, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART A CACHAN, LE TEXTE PAR DAUPELEY-GOUVERNEUR A NOGENT-LE-ROTROU.

" MAITRES DE L'ART ANCIEN "

LES CLOUET

PAR

ARMAND FOURREAU

60 planches hors-texte
en héliogravure

LES ÉDITIONS RIEDER
7, Place Saint-Sulpice, 7
PARIS
M.CM.XXIX

757
C62f

3 1223 00523 0199

S. F. PUBLIC LIBRARY

Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays
Copyright by Les Éditions Rieder, 1929.

LES CLOUET

I. — *JEAN CLOUET*

On ne sait que fort peu de choses sur la personne de Jean Clouet. Les documents le concernant sont extrêmement rares et même l'un des plus importants, sinon le plus important, ne se rapporte à lui qu'indirectement ; il est cependant très précieux, car il nous apprend qu'il était étranger, qu'il a pleinement joui de la faveur royale pendant sa vie et qu'il mourut à la fin de 1540 ou au début de l'année suivante. Dans ce document (1), qui date du mois de novembre 1541, le roi François Ier, auquel venaient d'échoir en vertu du droit d'aubaine les biens du vieux maître récemment décédé, s'exprime ainsi :

Voullans recongnoistre, envers nostre cher et bien amé painctre et varlet de chambre ordinaire François Clouet, les bons et agréables services que feu Me Jehannet Clouet, son père, aussi en son vivant nostre painctre et varlet de chambre, nous a durant son vivant

(1) Publié et commenté par E. de Fréville au tome V des *Archives de l'Art français*, p. 97 à 104.

faictz en son dict estat et art, auquel il estoit très expert et en quoy son dict fils l'a jà très-bien imyté, et espérans qu'il fera et continuera encores de bien en myeulx cy-après ; à icelluy François Clouet, pour ces causes et affin que de ce faire il aye meilleure voullonté, moïen et occasion, avons donné, octroïé, ceddé et délaissé... tous et chacuns les biens meubles et immeubles qui furent et appartendrent au dict feu Me Jehannet Clouet, son père, à nous advenez et eschuz, adjugez et déclarez appartenir par droit d'aubène au moïen de ce que ledict deffunct estoit estranger et non nastif ne originaire de nostre royaume et n'avoit obtenu de nos prédécesseurs roys ny de nous aucunes lettres de naturallité et congié de tester, ainsi qu'il appert par l'adjudication et déclaration sur ce faictes par le prévost de Paris...

Sa qualité d'étranger est nettement établie par ce texte, mais ni ce texte ni aucun autre document ou témoignage de son temps ne nous indiquent sa nationalité. Toutes les hypothèses, cependant, s'accordent à reconnaître en lui un homme venu du Nord, probablement un Flamand originaire de Bruxelles ou d'Anvers, peut-être de Gand ou de Bruges. C'est en tout cas à tort que Léon de Laborde, dans son ouvrage *La Renaissance des arts à la cour de France*, le fait naître à Tours ; mais il lui donne plus vraisemblablement pour père un certain Jehan Cloët, élève de Van Orley, qui était peintre à Bruxelles en 1475 et dont le nom figure dans les comptes du duc de Bourgogne (1). La date de 1485 qu'il propose ensuite pour l'année de sa naissance n'est guère plus acceptable, selon M. Moreau-Nélaton qui la suppose antérieure d'au moins dix ans, parce que, si elle était exacte, notre artiste serait arrivé bien jeune à la grande célébrité. Le poète Jean Lemaire de

(1) Dans son *Histoire de la peinture du portrait en France*, t. I, p. 7, M. Dimier pense, comme Laborde, que Jean Clouet est originaire des Pays-Bas, mais qu'il pourrait être aussi bien fils du peintre Michel Clauwet, neveu de Marmion, qui vivait à Valenciennes en 1499 et avait eu deux fils, Janet et Polet. Le premier serait notre peintre et le second son frère, ce Clouet de Navarre dont il va être parlé plus loin.

Belges le cite, en effet, avec Jehan de Paris, à l'égal de Léonard, de Gentile Bellini et du Pérugin, dans sa *Plainte du Désiré*, poème qu'il avait composé sur la mort du duc de Luxembourg et qui fut publié à Lyon en 1509, alors que Janet n'aurait eu que vingt-quatre ans ! Tout cela, on le voit, est du domaine de l'hypothèse, mais on n'en est plus à compter celles qui ont été faites sur les Clouet.

« Il n'est pas, a écrit Henri Bouchot (1), jusqu'à ce prénom de Jehannet qui n'ait donné lieu à quantité de dissertations embrouillées, alors que très simplement Clouet avait reçu un nom de guerre comme tant d'autres, un diminutif de son prénom de Jean... Qui disait Jeannet ou Janet ou Jehannet à la cour parlait du portraitiste à la mode, du modeste artiste auquel le roi commandait indifféremment les effigies de ses maîtresses, celles de ses compagnons ou tout aussi bien la peinture d'un meuble ou d'un panneau d'armoiries. »

En 1515, à son avènement au trône, François Ier, recueillant l'héritage de son cousin et beau-père Louis XII, trouvait comme peintres en titre d'office à la cour deux maîtres illustres, Bourdichon et Perréal, qui avaient pour sous-ordres Nicolas Belin de Modène, Barthélémy Guéty et *Jamet* Clouet. Les comptes de la maison du roi montrent les étapes que ce dernier a franchies à partir de ce moment et qui l'ont amené peu à peu au premier rang : il y est inscrit d'abord sous ce nom de *Jamet* en 1516, avec des gages de 160 livres, à la suite de Perréal et de Bourdichon qui y figurent chacun pour 240 livres, puis, en 1523, après la mort de Bourdichon, on l'y retrouve sous le nom de *Jehannet* pour 240 livres, à l'égal cette fois de son aîné Perréal, et, cinq ans après, en 1528, à la mort de ce dernier, il y est porté avec le même traitement et le même titre de peintre et valet de chambre du roi, en compagnie d'un certain Champion, valet de garde-robe à 200 livres seulement,

(1) *Les Clouet et Corneille de Lyon*, p. 10.

dont on ne connaît aucune œuvre ; enfin, en 1540, il n'est plus nommé aux comptes de l'Épargne où son fils François l'a remplacé aux mêmes gages et prérogatives.

Ces comptes nous apprennent encore qu'en sus de ses gages fixes notre peintre recevait parfois des commandes assez lucratives ; ainsi il touchait le 16 janvier 1528, pour divers portraits non spécifiés, 102 livres 10 sols tournois et, le 28 mars suivant, 41 livres. A côté de ce dernier paiement est inscrite la somme qui fut remboursée au messager du roi venu de Blois où se tenait la cour pour prendre livraison des peintures à Paris (1), ce qui indique que Jean Clouet, qui habitait alors la capitale, ne suivait pas toujours le roi dans ses déplacements. Enfin, le 27 août 1537, il est fait mention d'un paiement de 45 livres « à Jehanne Boucault, sa femme », en remboursement des frais du voyage qu'elle venait de faire de Paris à Fontainebleau où était le roi « pour apporter et monstrer au dict seigneur aucuns ouvrages du dict Jehannet ». Il avait épousé cette Jeanne Boucault (2), fille d'un orfèvre de Tours, en 1521, et comme, depuis cette époque jusqu'en septembre 1523, son nom figure dans plusieurs actes passés en cette ville (3), il est possible qu'après s'y être marié il y ait résidé pendant quelques années. On le trouve en tout cas, en 1529, fixé à Paris (4) où il semble avoir demeuré jusqu'à la fin de son existence.

---

(1) Laborde, *Comptes des Bâtiments*, t. II, p. 237.

(2) Cela résulte d'un acte notarié dressé à l'occasion d'un achat de rentes et qui a été publié en 1855 par A. Salmon dans les *Archives de l'Art français*, t. III, p. 290.

(3) Je me bornerai à citer deux de ces documents, parce qu'ils ont trait à son métier de peintre : 1° l'engagement, publié par Giraudet (*Artistes tourangeaux*, p. 37), que prit Jean Clouet, le 10 mai 1522, de peindre un *Saint Jérôme* que lui avait commandé un certain Fichepain, oncle de sa femme, pour sa chapelle en l'église Saint-Pierre-du-Boile de Tours ; 2° un acte, signalé par M. Dimier, d'où il appert qu'il a fourni en 1523 à un brodeur parisien « quatre évangélistes d'or » (Coyecque, *Actes notariés*, t. I, p. 85).

(4) Voir Laborde, *Comptes des Bâtiments*, t. II, p. 237, où sont mentionnés

Un autre texte mentionne encore son nom : c'est une lettre de Marguerite de Valois, reine de Navarre, sœur de François Ier, lettre que Génin a datée par erreur du 21 juillet 1529 (1), mais qui est, en réalité, de l'année 1527 (2) et d'où il résulte que « maître Jehannet » avait un frère, peintre aussi, qu'elle désirait attacher à sa maison. Révélation inattendue et assez troublante, car, pour avoir été choisi par cette princesse cultivée, protectrice des savants, des écrivains, des artistes, correspondante d'Érasme et que Brantôme nous représente comme « une femme de très-grand esprit et fort habile, tant de son naturel que de son acquisitif », ce frère du grand Janet dut être vraisemblablement un peintre de talent. On lui attribue, sous le nom de Clouet de Navarre, un portrait de *Louis de Saint-Gelais, seigneur de Lanzac*, qui est au Louvre. Si cette attribution est exacte (3), ce n'est là qu'un maigre bagage. Parmi les nombreuses œuvres anonymes qui s'offrent à notre admiration, peut-être en est-il d'autres qui lui appartiennent, mais pourra-t-on jamais lui rendre un peu plus de son bien et le faire sortir d'un oubli près de quatre fois séculaire? Sous la plume de la reine de Navarre a surgi, on le voit, une nouvelle énigme qui est encore venue obscurcir le mystère des Clouet. Cela montre, cependant, qu'ils ont formé une famille d'artisans, de gens de métier, dont Jean, d'abord, et, après lui, son fils François ont été les plus brillants représentants.

Aux renseignements qui précèdent, il faut ajouter les louanges que leur prodiguèrent leurs contemporains, car, en leur temps, les Clouet ont joui de la célébrité la plus éclatante,

---

les frais qui ont été remboursés au courrier « partant de Blois, allant à *Paris* quérir les portraits » le 28 mars 1529 (texte cité plus haut).

(1) Génin, *Lettres de la reine de Navarre*, p. 240.

(2) Date rectifiée par Courtaux dans *Documents sur les Clouet ;* Jean de Brinon, à qui la lettre est adressée, étant décédé le 2 avril 1528.

(3) *Catalogue sommaire des peintures du Louvre*, p. 13. Paris, 1903.

la plus unanime : elle était reconnue par les grands, chantée par les poètes, consacrée par l'insigne faveur des rois de France. J'ai noté plus haut ce qu'écrivait, déjà en 1509, Lemaire de Belges sur le plus ancien des Clouet. Je me bornerai maintenant à rappeler qu'à la veille de la mort du peintre, en 1539, Clément Marot, le premier poète de son temps, dont la célébrité n'a été surpassée que par celle de Ronsard à la génération suivante, n'hésitait pas à l'égaler au « grand Miquel l'Ange » dans son *Epistre au roi sur la traduction des Psaumes de David*. Enfin il n'est pas sans intérêt de signaler avec M. Moreau-Nélaton que la Bibliothèque nationale conserve une médaille en relief fort curieuse à l'effigie de Jean Clouet (1). Rien ne paraît donc avoir, de son vivant, manqué à sa gloire, pas même les honneurs du métal dont on était beaucoup moins prodigue en ce temps-là qu'aujourd'hui et que l'on ne rendait qu'aux personnages vraiment illustres par la naissance, le rang ou le talent.

⊡

Au seuil de cette étude, une question se pose et s'impose : comment se fait-il, puisque Jean Clouet est étranger, que ce qu'on a les meilleures raisons de lui attribuer soit caractéristique, comme on le verra à mesure que j'avancerai dans l'étude de ce qui est très probablement son œuvre, de l'art français le plus pur, le plus hautement représentatif des qualités traditionnelles de notre race? La réponse est simple : une telle *francisation* du maître n'a été possible que parce qu'il appartenait, de par son origine lointaine, à la grande famille gothique dont le berceau avait été la France du moyen âge où floris-

(1) Dans son livre *Les Clouet, peintres officiels du roi de France*, p. 11, M. Moreau-Nélaton a écrit : « Cette médaille a été prise tour à tour pour l'image du père et pour celle du fils. J'incline plutôt à y reconnaître le premier des deux. »

saient, à l'aurore du XIVe siècle, les célèbres miniaturistes de l'école de Paris qui furent les initiateurs de l'art de peindre dans les écoles septentrionales, telles que Gand, Bruges, Bruxelles, Tournai... Devenues à leur tour des foyers d'art très actifs, ces écoles avaient rendu à la France gothique, leur initiatrice, l'équivalent de ce qu'elles en avaient reçu, et c'est principalement dans le milieu bourguignon, sous Philippe le Hardi, que s'était opérée, à la fin de ce même XIVe siècle, sous le pinceau des Beauneveu, des de Hesdin, des Brœderlam, des Malouel, des Coene et des frères de Limbourg, entre l'âme idéoréaliste de France et le génie naturaliste des Flandres, une union d'où était sorti le beau courant d'art franco-flamand qui allait devenir l'une des grandes sources vives de la peinture renaissante en Occident, tandis que l'autre source non moins abondante avait, dans le même temps, jailli d'Italie. N'est-il pas, dès lors, tout naturel que Jean Clouet, né et élevé très probablement en terre flamande, ait fait montre, une fois transplanté dans ce vieil humus parisien où s'étaient formés et développés il y avait près de deux cents ans ses véritables ancêtres ès arts, de leurs qualités originelles et originales de clarté et de finesse, de douceur et de grâce, et qu'en ses œuvres imprégnées d'esprit gothique se soit retrouvée la persistance aussi bien du fin style des anciens miniaturistes français que de l'impeccable technique des peintres primitifs franco-flamands?

En l'absence de tout témoignage contemporain nous renseignant sur sa formation picturale qui est aussi mystérieuse que le lieu de sa naissance, on serait tenté de supposer, tant sont grandes les affinités de leur art, qu'il travailla à la même école que Hans Holbein le Jeune, né à Augsbourg, mais dont Bâle fut la cité d'adoption et de dilection que ne parvinrent pas à lui faire délaisser les séductions de la cour d'Angleterre. Ce qui est certain, c'est que les deux maîtres besognèrent parallèlement à la même époque et que leurs œuvres obtinrent des

succès analogues dans les milieux, assez semblables d'ailleurs, où ils vécurent. On peut dire même que la faveur dont Janet fut l'objet précéda celle du grand Holbein, qu'elle a pour le moins égalée. Les faits connus paraissent l'établir qui le montrent depuis 1516 peintre à la cour de France et depuis 1523 premier peintre du roi en titre d'office, alors qu'Holbein, qui, en 1526, sur la recommandation d'Érasme, avait été accueilli, hébergé et comblé de faveurs par le grand chancelier Sir Thomas More, ne fut engagé au service du roi d'Angleterre qu'en 1529.

Or, tandis que depuis ce moment la gloire du peintre d'Érasme n'a jamais pâli, le souvenir du plus vieux des Clouet devait bientôt s'effacer. Son nom et sa gloire allaient d'abord se confondre avec ceux de son fils François, héritier et continuateur de son œuvre, dont la célébrité ne fut elle-même ni moins grande ni moins éphémère. Déjà au XVII^e^ siècle l'obscurité commençait à envahir l'œuvre des deux Clouet, à tel point qu'en 1640 le père Dan, ayant découvert à Fontainebleau un grand portrait de François I^er^, qui est celui du Louvre (pl. 7), y reconnaissait un Janet, mais paraissait ignorer que ce surnom s'appliquait à deux peintres distincts. Elle devint même si profonde en 1672 que l'insatiable collectionneur Michel de Marolles, abbé de Villeloin, ayant mis en vente environ 90,000 estampes, ainsi que 10,000 dessins qu'il avait patiemment amassés et ignorant également qu'il eût existé deux Clouet, se bornait à citer dans son catalogue : « François Janet, ce peintre si fameux qu'a tant célébré dans ses vers le poète Ronsard. » Dans ses *Entretiens sur les vies et ouvrages des plus excellents peintres* publiés en 1685, Félibien, lui aussi, ne connaissait qu'un seul Janet, l'auteur du portrait plus haut cité, et en parlait à peine. Au début du XVIII^e^ siècle, un autre collectionneur, non moins passionné que Marolles et particulièrement friand de portraitures, Roger de Gaignières, faisait semblable confusion. Il en était de même de Mariette quelques

années plus tard. En 1731, l'abbé Guilbert, décrivant le château de Fontainebleau, y constatait la présence de ce portrait de François Ier qu'avait découvert le père Dan près de cent ans auparavant : « un Janet, écrivait-il, placé dans le cabinet, au-dessus de la porte, en allant à la chambre de la reine ». Enfin, vers 1750, un certain Ignace Hugford, peintre anglais, qui venait de composer un recueil avec des dessins français du XVIe siècle trouvés à Florence et qui représentaient des personnages du temps d'Henri II, y compris l'image de ce roi, calligraphiait sur son album ce titre : *Portraits originaux de divers personnages par Hans Holbein de Bâle* (1). « Pour l'homme qui traçait ces lignes, a écrit M. Moreau-Nélaton, les primitifs français ne comptaient pas. Il ignorait tout des Clouet et de leurs émules sortis de la cour des Valois et portait ingénument à l'actif de leur grand rival d'outre-Rhin toute la floraison de leur art méconnu (2). » Le coup de grâce était donné ainsi à leur mémoire, et l'on peut dire qu'à partir de ce moment se poursuivit activement leur dépossession au profit d'Holbein, auquel on finit même par attribuer le petit portrait équestre de François Ier des Offices à Florence, ainsi que le panneau du dauphin François, du Musée d'Anvers. Dès lors, la nuit complète, la nuit totale, enveloppa le nom et l'œuvre des Clouet, à tel point qu'en 1804 Vivant-Denon alla jusqu'à donner, attribution ridicule, le grand portrait de François Ier à Mabuse !

Ces ténèbres épaisses ne commencèrent à se dissiper un peu que vers le milieu du XIXe siècle, lorsque Jules Niel publia sous ce titre : *Portraits des personnages français les plus illustres du XVIe siècle*, deux volumes contenant des reproductions gravées d'un choix judicieux de crayons des collections pu-

(1) Ce sont les dessins de cet album qui constituent aujourd'hui la collection Salting ; celui-ci, qui était propriétaire du recueil Hugford, les a séparés de leur reliure du XVIIIe siècle pour les mettre en carton.

(2) Ét. Moreau-Nélaton, *Les Clouet et leurs émules*, vol. II, p. 72.

bliques et privées et qui parurent le premier en 1848, le second en 1858. C'est aussi de ce temps (1855) que datent les recherches de Léon de Laborde qui, dans son ouvrage : *la Renaissance des arts à la cour de France*, s'est efforcé de retrouver les noms et les œuvres des différents artistes du XVI^e^ siècle qui furent attachés à la couronne ou travaillèrent occasionnellement pour elle et au premier rang desquels il distinguait trois Clouet, ouvrage où se trouve le premier catalogue qui ait été dressé des dessins de Castle-Howard et du recueil Lécurieux. De nombreux documents, recueillis et publiés ensuite de 1851 à 1862 par Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, sous le vocable : *Archives de l'Art français*, puis, à partir de 1872, par la Société de l'Histoire de l'Art français, sous le titre de *Nouvelles Archives de l'Art français*, aidèrent à l'œuvre de résurrection commencée. L'effacement, pendant plus de deux siècles, du souvenir de l'art des Clouet, comme d'ailleurs de l'art en général des portraitistes français du XVI^e^ siècle, n'avait constitué, en somme, qu'une phase, la dernière, de la trop longue éclipse de notre vieil art national et en particulier de notre école primitive de peinture qu'allaient si heureusement contribuer à tirer de l'oubli Henri Bouchot et Georges Lafenestre, organisateurs de la fameuse *Exposition des Primitifs français* en 1904.

Mais c'est principalement à Henri Bouchot que revient le mérite d'avoir fait vraiment progresser ce travail de classement des ouvrages et de restitution de leurs auteurs si bien ébauché par Léon de Laborde et en particulier celui de la reconstitution de l'œuvre peint et dessiné des deux Clouet (1). Depuis qu'a été publié, en 1892, son livre *Les Clouet et Corneille de Lyon* où est relatée sa découverte relative aux miniatures et aux dessins des preux de Marignan, et principalement depuis l'achèvement de son remarquable *Catalogue manuscrit*

(1) Voir la note bibliographique, *in fine operis*

des dessins de Castle-Howard à Chantilly, les nombreuses recherches, qui ont été faites pour continuer de dégager à sa suite l'œuvre des Clouet du brouillard de l'anonymat dans lequel il disparaissait, tendent à démontrer que le clairvoyant érudit avait montré la bonne voie et le plus souvent vu juste. Elles sont dues surtout à la persévérante sagacité de deux infatigables explorateurs de collections, de musées et d'archives, feu Étienne Moreau-Nélaton et Louis Dimier, dont les récents et considérables travaux sur l'école française du XVI^e^ siècle (1), de beaucoup les plus importants et les plus complets que l'on ait encore publiés, sont parvenus à mettre enfin de l'ordre dans un chaos avant eux à peu près inextricable. Cependant, il ne faut pas l'oublier, Henri Bouchot demeure l'initiateur grâce auquel l'étude de l'art des Clouet est devenue possible.

Il avait tout d'abord signalé (2), reproduite dans le recueil de Thevet, *Portraits et vies des hommes illustres*, publié à la fin du XVI^e^ siècle (1584), une gravure représentant le mathématicien dauphinois Oronce Finé d'après — ce sont les termes mêmes de la notice qui accompagne cette gravure — « le portrait tiré au vif par M^e^ Jean Janet, peintre du roi François I^er^ du nom, selon la vraie ressemblance de notre Dauphinois à l'âge de trente-six ans ». Cette peinture, qui datait des environs de 1530, aurait constitué le plus sûr des critériums si elle avait subsisté ; elle a malheureusement disparu, et la gravure qui la reproduit est si médiocre qu'elle ne saurait nous renseigner sur la manière du peintre. Autrement importante est la découverte qu'il fit en explorant à Chantilly la remarquable

(1) Voir la note bibliographique, *in fine operis*.
(2) Henri Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon*, p. 12.

collection de dessins dont le duc d'Aumale s'était rendu acquéreur en 1890. Avant de devenir l'une des plus précieuses parures du Musée Condé, ces dessins se trouvaient en Angleterre dans le Yorkshire, à Castle-Howard, où les avait rapportés de France au XVIII^e siècle Sir Henry Howard, quatrième comte de Carlisle. D'une communication de M. Moreau-Nélaton à l'Académie des Beaux-Arts du 20 novembre 1926, il ressort qu'ils avaient fait partie à l'origine des 551 pièces dont se composait la collection de Catherine de Médicis (1), léguée par cette reine à sa petite-fille Chrétienne de Lorraine, femme de Ferdinand de Médicis, l'un des fils du grand-duc de Toscane. De là leur présence à Florence où ils demeurèrent jusqu'à l'extinction de la lignée issue de Chrétienne et de son époux et dont le dernier rejeton, Jean-Gaston de Médicis, était décédé en 1736. Ils furent sans doute mis en vente quelque temps après cette date, peut-être vers 1738, comme semblerait l'indiquer un dessin entré, il y a quelques années, au Musée Britannique et qui avait dû faire partie de la collection de Castle-Howard avant qu'elle ne soit vendue au duc d'Aumale — dessin portant à son verso, avec le nom de l'acquéreur, la date de l'acquisition (F. Godolphin, may 4, 1738) (2). Quoi qu'il en soit, 311, ou, si l'on compte ce dernier crayon, 312 de ces portraits devinrent, à la suite d'une vente probablement, la propriété de Sir Henry Howard qui les apporta en Angleterre où ils restèrent jusqu'à leur acquisition par le duc d'Aumale, tandis qu'un autre lot de 32 crayons, que s'était adjugé dans le même temps à Florence le peintre anglais Ignace Hugford, est entré au XIX^e siècle dans la collection George

(1) Bien qu'il ait été donné depuis longtemps par Reumont dans son livre *La jeunesse de Catherine de Médicis*, traduit de l'anglais par A. Baschet, p. 345 (Plon, 1866), ce très précieux renseignement avait échappé aux chercheurs ; il serait peut-être encore ignoré aujourd'hui sans le signalement de M. Moreau-Nélaton.

(2) Il s'agit du beau dessin *l'Inconnue du Musée Britannique* attribué à Jean Clouet.

Salting, dont a hérité en 1910 le Musée Britannique ; quant aux 207 ou 208 dessins restants de la collection de la reine Catherine, ils se trouvent aujourd'hui disséminés un peu partout.

Les crayons du Musée Condé forment donc un ensemble de 311 portraits dont la majeure partie se compose de personnages ayant appartenu à plusieurs générations successives : la première comprend les effigies de François Ier, des membres de sa famille et de ses courtisans qui vivaient entre l'année 1515, date de l'avènement au trône du vainqueur de Marignan, et l'année 1540, à l'expiration de laquelle mourut le vieux Clouet, c'est-à-dire durant un laps de temps où l'on trouve, comme peintres en titre d'office à la cour, Jean Bourdichon jusqu'en 1523, Jean Perréal jusqu'en 1528, tous deux survivants du précédent règne de Louis XII, et Jean Clouet dont la carrière se développa tout entière au service de François Ier, de 1516 à 1540 ; la seconde génération y est représentée par les effigies de Henri II et de Charles IX, ainsi que des personnes de leur parenté, de leur maison, de leur temps, alors que François Clouet, qui avait succédé à son père, exerçait en ses lieu et place les mêmes fonctions de peintre et valet de chambre du roi, entre 1540 et le 22 septembre 1572, date de sa mort.

Deux mains principales, selon Bouchot, se reconnaissent dans ces dessins, et ici je lui laisse la parole : « Le premier de ces artistes est un dessinateur hors de pair, il a d'Holbein la méticuleuse recherche de la ressemblance, l'ampleur du dessin, la raideur et la force à la fois. Ses crayons à la sanguine sont d'une habileté merveilleuse et sûrement écrits d'après le modèle posant et arrêté. » Ils témoignent, en effet, dans leur simplicité, je devrais dire dans leur modestie, d'une nouveauté et d'une maîtrise qui leur donnent une place à part dans l'art de leur époque ; il est certain que l'une des plus fortes personnalités non seulement de l'école, mais encore de tout l'art du temps et même de l'art de tous les temps, se cache sous ces

œuvres que l'on peut placer à côté des figures de Dürer et d'Holbein, sans qu'elles souffrent de ce redoutable voisinage. Si grande, en effet, que soit la beauté en laquelle la force s'unit à la profondeur, elle n'éclipsera jamais la beauté où la force s'allie à la grâce.

C'est en examinant à Chantilly cette première série des crayons de l'ancienne collection de Castle-Howard, qui sont les plus anciens comme aussi les plus caractéristiques de ce magnifique ensemble, que le savant conservateur du Cabinet des Estampes remarqua l'identité de plusieurs d'entre eux avec les petits médaillons à fond bleu où sont peints à la gouache les sept preux de Marignan, compagnons d'armes de François Ier, qui illustrent le tome III, conservé à la Bibliothèque nationale, du manuscrit de la *Guerre Gallique*. « Ce manuscrit, a-t-il écrit (1), le troisième d'une suite, dont un est à Chantilly et l'autre à Londres, avait été décoré de grisailles par Godefroy de Hollande (Godefredus Batavus) (2), pour le compte de François Ier, en 1519. Le roi y avait fait ajouter par un autre peintre le portrait de ses preux de Marignan sous les noms de guerriers célèbres dans l'antiquité. Or, ces portraits sont justement copiés sur les crayons dont je parlais ; il n'y manque ni un ruban, ni une médaille. Un contemporain a même pris soin de nous nommer les personnages. La qualité des miniatures est de tout premier ordre, quoique très simple de pratique. Les figures s'enlèvent sur un fond bleu de la largeur d'une pièce de monnaie ; au contraire, les crayons originaux étaient au tiers de nature. Comme ces peintures sont d'une main absolument différente de celles de Godefroy le Hollandais (celui-ci très rapproché de Lucas de Leyde), il y a

(1) Henri Bouchot, *même ouvrage*, p. 14 *in fine* et suivante.

(2) Ce « Godefredus » pourrait être, comme l'a supposé M. Dimier, un peintre nommé Guillaume Geoffroy, sans doute ami et familier de Jean Clouet, car ce dernier avait été parrain de l'un de ses enfants le 12 novembre 1532 (Herluison, *Actes concernant les artistes*, p. 82).

lieu de supposer qu'un artiste de la cour fut chargé de cette besogne supplémentaire. Quel autre que Jeannet Clouet l'eût su faire? Bourdichon était bien vieux alors, et ce travail ne rappelle guère celui des « Heures d'Anne de Bretagne ». Perréal avait-il jamais beaucoup portraituré? Barthélémy Guéty? Nicolas Belin? Une preuve en faveur de Jean Clouet ressort de ce fait que cette collection de 300 crayons originairement reliés en volume contient des œuvres certaines de François Clouet. Pourquoi des travaux de Perréal, de Bourdichon ou d'autres se fussent-ils réunis à ceux de François Clouet? Par contre, on le comprend, ceux de son père avaient dû lui venir tout naturellement et former ce groupe respecté par le hasard des ventes. Si notre opinion se confirme quelque jour, Jeannet Clouet paraîtra chez nous comme un des plus grands maîtres de la portraiture française. »

Ainsi, en montrant que le maître mystérieux, auteur des dessins et des petits médaillons à fond bleu des preux de Marignan, ne pouvait être que Jean Clouet, Henri Bouchot venait de jeter les bases solides sur lesquelles on allait désormais pouvoir s'appuyer pour reconstituer l'édifice de son œuvre.

Je ne m'attarderai pas à démontrer que ces médaillons du tome III de la *Guerre Gallique* n'ont rien de commun avec les petites grisailles du Batave qui en complètent l'illustration et sont d'une autre main, car c'est l'évidence même. Je crois, cependant, qu'il est bon de les confronter, comme je l'ai fait ici à titre d'exemple pour *Gouffier, dit Bonnivet*, amiral de France (pl. 1), avec les crayons de Chantilly non seulement pour constater avec Bouchot qu'ils les reproduisent fidèlement, mais surtout pour montrer que l'auteur de ces minuscules gouaches aux fines nuances, aux formes pleines, aux courbes harmonieuses, n'est pas un copiste servile des dessins, mais un créateur original qui les a *interprétés* avec l'art aussi bien d'un enlumineur habile à assembler les couleurs et à créer l'harmonie par leurs rapprochements et leurs contrastes que d'un

peintre sensible à l'enveloppe atmosphérique et même pressentant déjà, croirait-on, l'influence de la couleur de la lumière sur le ton local.

Ces gouaches, au nombre de sept, auxquelles il faut ajouter le petit médaillon en grisaille de François Ier vers vingt-deux ans, qui porte les initiales F. M. (Franciscus Marignanus ou Magnus) et est placé en tête du tome I appartenant au Musée Britannique, ont été peintes probablement un peu après 1518 (1), tandis que les crayons leur sont légèrement antérieurs. Celui d'après lequel a été exécuté le médaillon de François Ier aurait servi, en outre, selon M. Dimier (2), à peindre un portrait à l'huile du jeune roi. Le panneau que l'on voit à Chantilly dans le cabinet Clouet (pl. 2) ne serait, toujours d'après lui, qu'une copie de l'original disparu ; à moins qu'il ne soit l'original lui-même, comme semblent l'indiquer la beauté de la matière, la fermeté du modelé, la souplesse et l'élégance de la ligne ; c'est en tout cas une peinture importante pour l'étude de l'œuvre du maître, car elle marque le point de départ de l'évolution de la technique du praticien non encore dégagé dans ce portrait des minutieux procédés du miniaturiste et qui deviendra quelques années plus tard le peintre accompli de la petite *Charlotte de France* et surtout du *Dauphin François* du Musée d'Anvers (pl. 4 et 5).

A peine est-il besoin d'ajouter que ces œuvres ne sauraient être attribuées, comme l'avait pensé M. de Maulde de la Clavière (3), à Jean Perréal qui, s'il était l'auteur des gouaches, serait également l'auteur des dessins d'après lesquels elles ont été peintes : chose impossible, car alors il faudrait lui donner

(1) L'âge et le nom de chaque preux, inscrits en cursive dans le manuscrit, n'ont pu l'être avant 1518, à cause de la charge de connétable qui est donnée à Montmorency.

(2) Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle*, 2e partie, p. 15.

(3) R. de Maulde de la Clavière, *Jean Perréal*, p. 16 et suiv.

tous les crayons émanant du même œil et de la même main qui font partie de la série de Chantilly comprise entre 1515 et 1540, c'est-à-dire postérieurs pour la plupart à l'année 1528, date approximative de sa mort. Au contraire, aucune objection sérieuse ne peut être faite à leur attribution à Jean Clouet dont le nom, on s'en souvient, est mentionné très régulièrement aux comptes de l'Épargne entre ces mêmes années 1515 et 1540.

Tandis que jusqu'à nos jours l'homme est demeuré voilé d'une brume impénétrable, la personnalité de l'artiste, qui se montre déjà joliment dans les crayons et miniatures des preux, s'affirme avec une rare vigueur en un petit groupe de peintures, œuvres plus calculées, plus méditées, dont la beauté délicate, pénétrante, altière, domine l'art pictural de la première moitié de notre XVI^e^ siècle français. Car celui que l'on croit être le plus ancien des Clouet ne se montre pas seulement dans notre école comme le continuateur de nos grands miniaturistes gothiques et de nos peintres primitifs, ainsi que l'indiquent ses gouaches des preux, et surtout l'une de ses plus anciennes huiles parvenues jusqu'à nous, œuvres, comme on va voir, de pure esthétique médiévale ; il y fait encore figure de peintre moderne, ce que prouvent, d'autre part, toutes ses peintures postérieures : les vivants petits portraits que j'étudierai ensuite où se manifeste, sous l'influence de l'esthétique nouvelle, l'évolution de son art. Quelle que soit d'ailleurs la manière du maître à laquelle elles appartiennent, toutes ces œuvres montrent que personne chez nous en ce temps-là ne savait utiliser aussi bien les ressources du langage pictural.

Il y aurait tout d'abord beaucoup à dire sur sa technique et en particulier sur cette science traditionnelle des glacis qui lui était familière, mais qu'ignore aujourd'hui à peu près com-

plètement, sans doute parce que les procédés patients ne sauraient être de mise dans un temps où nous brûlons la vie, notre peinture contemporaine adonnée surtout au culte des pâtes. Elle a été pourtant la base de l'art de peindre dans les écoles d'Occident, non seulement pendant le moyen âge, mais encore après lui, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution en passant par le XVII^e siècle où elle est parvenue à son plus haut degré de perfection avec les impeccables maîtres de la Hollande, les Metsu, les Terburg, les Vermeer.

C'est dans le métier du miniaturiste, où excellait Jean Clouet, qu'il faut en rechercher l'origine. Ayant donc adopté la méthode du peintre de miniatures qui procède par frottis de couleurs sur la surface lisse du parchemin ou du papier, si bien que plus le frottis est léger, plus apparaît le blanc du subjectile qui vient ainsi neutraliser la teinte sans l'alourdir ni la salir, nos peintres primitifs et, après eux, les deux Clouet opéraient de manière analogue sur un dessous clair et nullement absorbant, en colorant par des frottis extrêmement légers de couleurs mères débarrassées le plus possible d'huile et délayées dans la dose infime d'un liant propre à les éclaircir et à augmenter leur limpidité, peut-être une résine telle que notre actuel copal. Ce moyen d'obtenir le ton par transparence qui s'appelle *glacis* n'exclut d'ailleurs nullement l'emploi concomitant des mélanges ordinaires de couleurs ; il s'y ajoute et, opposant sa diaphanéité, sa légèreté, sa fraîcheur, à l'opacité, à la pesanteur, au trouble des pâtes mélangées et additionnées de blanc, non seulement permet de peindre longuement et de « reprendre » la peinture quasi indéfiniment sans la fatiguer ni l'alourdir par les retouches, mais encore enrichit le métier du peintre d'un élément de diversité et de contraste se prêtant parfaitement à la reproduction, dans la lumière, dans l'ombre et dans les passages de l'une à l'autre, des nuances subtiles dont sont faites les mystérieuses harmonies de la figure humaine.

C'est selon cette méthode traditionnelle qu'ont été peints les portraits du maître que je vais examiner en commençant par les plus anciens qui paraissent avoir été ceux du roi, puis de ses enfants. On a vu, en effet, qu'il fut probablement appelé à peindre François Ier au début du règne, si l'on admet avec M. Dimier, supposition fort plausible, qu'il est l'auteur d'un portrait du jeune souverain dont la reproduction ancienne, à moins que ce ne soit l'original lui-même auquel je viens de faire allusion plus haut, se voit à Chantilly dans le cabinet Clouet (pl. 2).

Le peintre qui avait fait de son jeune maître un si charmant portrait ne pouvait que grandir dans la faveur royale. Il est probable qu'il fut chargé de peindre la reine *Claude de France* vers le même temps. Un dessin de Chantilly (pl. 3), de style et de type léonardesques fort curieux, dessin malheureusement à demi effacé, mais dont le trait apparaît encore si souple, si vivant, si pur, et le modelé si subtil, tendrait à le prouver. Il fut, en tout cas, appelé à fixer les traits des enfants royaux, comme l'atteste d'abord un petit panneau de la collection Thomson de Londres, sur lequel a été peinte, à quatre ou cinq ans, c'est-à-dire vers 1521, *Charlotte de France* (pl. 4), la première enfant du couple royal : peinture au ferme modelé révélant un maître épris de beauté classique, un observateur subtil qui a su fort bien faire comprendre, sous les traits de l'enfant, la menace de la femme.

Dans le portrait, dont s'enorgueillit justement le Musée d'Anvers, du *Dauphin François* (pl. 5), fils aîné des précédents, qui est un peu postérieur, puisque l'enfant, né à Amboise le 1er mars 1518, semble avoir quatre ans, on dirait qu'une caresse de lumière en vient embellir la coloration de sa teinte fugitive. Le crayon de Chantilly (pl. 6) qui a servi à le

peindre présente une variante dans la coiffure. Voici ensuite un rapide croquis aux courbes finement lancées, prestement balancées, de *Madeleine de Valois* (pl. 7), troisième fille de François Ier et de la reine Claude, paraissant avoir à peine deux ans, c'est-à-dire exécuté vers 1522. Il fit, environ deux ans après, le portrait du troisième fils de François Ier, le *Duc Charles d'Angoulême*, comme le prouve un petit panneau du Musée d'Orléans qui n'est sans doute qu'une pâle copie de l'original perdu, lequel avait été peint sans doute d'après un beau crayon du Musée Condé. Celui-ci, vrai dessin de peintre (pl. 8) à la large visée, tout frémissant de vie et où vibre la lumière, permet d'imaginer combien dut être grande la beauté de la peinture, si peinture il y eut. Il existe plusieurs répliques de ce dessin de Chantilly, dont l'une au Louvre (pl. 9), d'exécution moins large, moins savoureuse, présente cependant un vif intérêt, du fait que le trait qui tend à l'arabesque y joue un rôle plus important et y affirme une intention décorative plus accusée, charmant exemple de la manière dont le maître, parti de l'observation directe, s'élève au style. On voit encore à Chantilly, crayonné d'un trait plus menu, mais avec la même vivacité et la même légèreté de main, le même bébé de quelques mois plus âgé (pl. 10) dont la main potelée serre un bouquet, tandis que ses yeux fixent avec convoitise quelque bien belle chose sans doute, car sa bouche entr'ouverte semble béer d'admiration. Il est intéressant, enfin, d'en rapprocher un croquis du même Musée, prestement esquissé à la pointe du crayon quelques années plus tard, et qui montre comment les traits du bébé se sont mués en ceux d'un tout jeune garçon au regard étonné (pl. 11).

Je citerai, pour en finir avec la petite série des dessins d'enfants royaux du Musée Condé dont on fait honneur au vieux Clouet, d'abord l'image de *Marguerite de France* (pl. 12) vers cinq ans, c'est-à-dire qui aurait été dessinée aux alentours de 1528. L'enfant annonce la créature charmante qu'on surnom-

mera plus tard la Minerve de France, et les traits de son visage rappellent avec autant de beauté ceux de sa mère, comme le constatera assez flatteusement dans la suite Ronsard en ces vers cités par M. Moreau-Nélaton :

Dirai-je comme, en ton visage,
Tu portes, engravée, l'image
De ta mère en mille beautés.

Il est possible et même probable que ce dessin, ainsi que celui de sa sœur Madeleine, aient aussi servi à l'exécution de peintures aujourd'hui perdues. Perte irréparable lorsqu'on songe au charme des précédentes huiles reproduisant les traits de leurs aînés ! Car sur ces visages d'enfants que nous venons d'admirer, il y a plus que la beauté d'une chair délicate, d'une couleur savoureuse, d'une lumière caressante, que la grâce enjouée du jeune animal ; une petite âme encore confuse se devine sous le fin épiderme et s'y traduit par des intentions, des promesses, que le pinceau du vieux Clouet y a comme miraculeusement fixées, et c'est précisément cette apparition de l'être intérieur, son amenée des profondeurs à la surface qui font que son art est du plus grand art.

Aux approches de 1524, Jean Clouet avait été chargé de portraiturer de nouveau le roi, comme l'affirment les deux peintures de grand caractère de François Ier (pl. 13 et 14) conservées au Louvre dans la salle française du XVIe siècle où resplendissent leurs admirables qualités techniques et qui reproduisent, en l'interprétant, un même dessin (1) appartenant à

(1) Ce dessin a été le prototype de l'une des belles répétitions de l'album Walpole, en laquelle M. Moreau-Nélaton est enclin à reconnaître la main du premier des Clouet.

cette série de crayons de Chantilly que les présomptions les plus sérieuses autorisent, comme on l'a vu, à lui attribuer. Apparues au moment où les derniers feux du moyen âge finissant se confondent avec les premiers rayons de la Renaissance à son aurore, ces œuvres d'observation et de conception communes, mais d'esthétique différente, se caractérisent l'une, dans l'emploi des éléments traditionnels, *ligne*, *couleur*, *modelé*, par un si heureux mélange d'expression et de style, l'autre par un accord si complet de ces mêmes éléments traditionnels avec les éléments novateurs *clair-obscur* et *lumière*, qu'on peut les regarder comme des œuvres typiques et de capitale importance dans notre école entre l'art gothique à son déclin et l'art moderne naissant.

Le roi paraît avoir une trentaine d'années sur ces deux portraits qui, par suite, ne seraient guère postérieurs à 1524. S'il est manifeste qu'ils partent d'une même réalité qui est le dessin de Chantilly et l'interprètent avec un égal souci de ressemblance, ils sont cependant assez tranchés d'aspect pour faire écarter à première vue l'hypothèse d'une origine commune. Ainsi, en abordant l'étude de ces peintures que l'on a les meilleures raisons de tenir, après les gouaches des preux, pour deux commandes du roi à son peintre attitré, se heurte-t-on à une difficulté qui n'est, en réalité, je me hâte de le dire, insurmontable qu'en apparence. Car si, ne se contentant pas d'une première impression somme toute superficielle, on les regarde de plus près, on s'aperçoit, à l'analyse, que leur apparente incompatibilité provient de ce qu'elles obéissent à des tendances esthétiques différentes et n'ont pas été, en partie du moins, exécutées selon la même méthode et dans les mêmes conditions ; en sorte que les deux manières dont elles témoignent, au lieu d'impliquer nécessairement des mains distinctes, peuvent révéler fort bien deux aspects caractéristiques d'un altier et unique talent poursuivant des objectifs esthétiques opposés. Explication d'ailleurs raisonnable lors-

qu'on songe au changement profond qui était en train de s'accomplir chez nous dans l'art de peindre comme dans tous les autres modes de manifestation de la sensibilité et de la pensée à l'expiration du premier quart du XVI^e siècle, en ce bref instant de transition, entre le moyen âge révolu et l'explosion de la Renaissance.

Si l'*imitation directe* a été, au XIX^e siècle, dans la création de l'œuvre d'art, l'aboutissement d'une esthétique réaliste, principalement basée sur la sensation et dont l'impressionnisme a constitué l'aboutissement, on doit reconnaître, par contre, que, dans les écoles d'Occident, depuis la Renaissance, la *composition* et le *style*, ces deux vertus de l'art, avaient toujours contre-balancé la tendance naturaliste incessamment progressive de la peinture moderne. Plus grande encore avait été la part de l'*idéal* dans l'art du moyen âge : peindre non la réalité, mais l'idée que l'esprit se fait de la réalité était la règle fidèlement observée par les grands créateurs médiévaux et en particulier les peintres primitifs, règle salutaire, car son application nécessite la pleine mise en œuvre de toutes les facultés créatrices : raison, imagination, sensibilité. Or, il est évident que le grand portrait sur fond rouge de *François I^er* (pl. 13) a été exécuté selon cette méthode idéoplastique, qui était sans doute familière au vieux Clouet, puisqu'il devait, en toute vraisemblance, son initiation et sa formation aux maîtres des écoles du Nord, continuateurs des traditions gothiques.

Sur ce portrait le relief est obtenu par un *modelé* un peu froid, un peu morne, un modelé monochrome plus sculptural que pictural. Grande y est, au contraire, l'éloquence de la *ligne* qui va jusqu'à la déformation expressive quand elle fixe le contour du nez aquilin dont elle exagère à dessein la longueur et la sveltesse par opposition à l'énorme épaisseur qu'elle donne au cou puissant devenu la large assise sur laquelle repose l'édifice du visage dont toutes les parties sont solidaires et s'équilibrent ; et à cette puissance expressive et cons-

tructive ne se borne pas son pouvoir, car elle vise encore à l'élégance et au rythme décoratifs, comme le montre le balancement des courbes lancées les unes dans le sens horizontal vers la plume du feutre et le col du pourpoint, les autres dans la direction verticale le long des plis des manches et des rayures de l'étoffe. Mais cette peinture ne doit pas seulement au modelé et au trait sa vertu expressive et décorative, elle la tire encore de sa *couleur*, car si le maître, tenu de se conformer strictement à l'étiquette de la cour et au programme qui lui était sans doute imposé, s'est appliqué à reproduire le costume royal en sa luxueuse monotonie et ses moindres détails, ceux-ci sont loin de détourner notre attention de la pâle figure de son modèle qu'il a mise en valeur en se préoccupant moins de rendre l'enveloppe atmosphérique que de charmer les yeux par les rapprochements et les contrastes de teintes à la manière des grands assembleurs de couleurs du moyen âge. Certes le visage du monarque, dont l'air de fine bonhomie offre un amusant contraste avec la pompe officielle qui l'entoure, ne chante pas ici sur l'azur clair comme dans les miniatures des preux, mais sa douce pâleur, par un équivalent contraste, sonne clairement sur la pourpre : un tel fond rouge à ramages, opposant en un si heureux accord sa chaleur à la froide coloration de la figure, est d'une grande audace harmonique qui ne se rencontrera désormais que quatre siècles plus tard sous le pinceau de Van Gogh ! En dépit, cependant, de ce très moderne rapprochement, il faut reconnaître que pareille manière de faire valoir la figure par opposition avec la couleur du fond est fort ancienne, puisqu'elle remonte aux peintres verriers du moyen âge d'où elle était passée dans l'art des miniaturistes, puis des peintres primitifs qui avaient même substitué dans les fonds l'or à la couleur. C'est pourquoi ce grand portrait de François I^er^ nous apparaît aujourd'hui comme une œuvre surtout archaïque, au même titre que les petits médaillons à fond bleu des preux, et l'on ne s'explique pas com-

ment M. Dimier a pu donner à une main italienne ou italianisante une peinture de tradition nordique si pure, de tradition si franchement gothique.

Que le peintre officiel du roi de France soit parvenu dans cette œuvre, en ne faisant usage que des seuls moyens archaïques, *ligne, couleur, modelé*, qu'il tenait de ses ancêtres et initiateurs les peintres franco-flamands, à faire briller du plus vif éclat, son dernier éclat ! notre vieil art traditionnel, rien n'est plus naturel. Mais il n'est pas moins normal que le même peintre, qui était tenu chez nous comme le premier en son art, si l'on s'en rapporte au jugement plus haut rappelé que déjà, en 1509, Lemaire de Belges portait sur lui, et qui, par conséquent, ne devait ignorer aucune des recherches esthétiques de son temps, se soit adonné, d'autre part, à cette science alors récente de l'enveloppe, du *clair-obscur* justement en train de faire merveille de l'autre côté des Alpes sous le pinceau du Pérugin dans la douce Ombrie, de Léonard à Milan, du Titien à Venise, de Raphaël à Rome, et que son très délicat génie, se conformant à l'esthétique nouvelle, ait réussi à l'assimiler et même à la faire progresser en un certain sens, comme on va voir, en créant cet autre charmant portrait de *François I*[er] (pl. 14) que, grâce à la libéralité de feu le collectionneur Sauvageot, l'on admire aujourd'hui dans la même salle du Louvre.

Pour montrer comment, dans le même temps et sous le même pinceau, a pu se produire un tel renouvellement esthétique, il me paraît bon de rappeler ce qu'avait été, avant Jean Clouet, le *clair-obscur* dans les écoles de peinture d'Occident.

Loin d'être chose nouvelle, il constituait depuis fort longtemps déjà l'un des plus actifs éléments de la beauté de notre art occidental. Dès le XIII[e] siècle le génie gothique, en dehors du domaine pictural qui ne fut pas son véritable domaine,

avait, en effet, le premier découvert et profondément exploré ce monde merveilleux, et il y aurait intérêt à montrer, si le cadre de cette étude le permettait, que c'est en réalité le clair-obscur des cathédrales qui a ouvert à notre art moderne l'étendue infinie de son domaine spirituel. Ne pouvant m'écarter du sujet qui m'occupe, je me contenterai de constater que toutes les écoles de peinture, depuis le milieu du XIVe siècle jusqu'à la fin du XVe, proclament à l'envi par leurs œuvres que le peintre primitif, manifestement préoccupé de perspective aérienne, s'efforçait, dans sa recherche des valeurs, de faire comprendre la distance et le degré d'intensité de la lumière au moyen de tons plus ou moins clairs ou plus ou moins sombres, plus ou moins saturés de matière colorante ou plus ou moins neutralisés. C'est ce qui fait que la peinture de ces époques, dès qu'elle n'est plus image, apparaît le plus souvent comme une grisaille finement colorée par de subtils glacis. Il serait facile de le constater dans presque tout ce qui reste de la peinture occidentale du XIVe siècle déclinant, mais surtout du fécond et merveilleux XVe siècle, depuis l'enluminure des célèbres imagiers du duc de Berry, en passant par l'œuvre sans égale du maître mystérieux de la *Pieta d'Avignon*, jusqu'à la peinture des frères Van Eyck, de Masaccio, de Gentile da Fabriano, de Pisanello et de notre Fouquet, puis en continuant par celle de Quentin Metzys, de Dürer, des Bellini et de Carpaccio, pour ne citer que quelques sommets, jusqu'à l'art à la fois traditionnel et novateur de Léonard de Vinci, maître hautain de l'incolore, de l'impalpable, de l'infini, dont le génie a découvert la loi purement subjective de l'*unité d'effet* que la peinture primitive, d'aspect presque toujours décousu, avait à peu près ignorée et dont l'application, qui consiste à subordonner dans le tableau toutes les valeurs tant matérielles que spirituelles à une valeur dominante, c'est-à-dire à accorder la lumière de la nature à la lumière de notre esprit, a renouvelé l'art moderne, personne après lui, hormis Rembrandt, n'ayant

réussi à éclairer, comme il l'a fait, les mystérieuses ténèbres du monde moral et à nous faire pénétrer plus avant dans les profondeurs de l'âme.

Mais tandis que le jeu des clartés et des ombres, générateur des grands rythmes formels, s'était traduit sous le pinceau du Vinci en un clair-obscur monochrome emportant l'esprit dans les régions austères de l'incolore, vers les étendues infinies du monde spirituel, le minuscule panneau de la collection Sauvageot (pl. 15) était venu révéler au peintre un autre aspect de la contrée merveilleuse.

Toute frémissante de notre sensibilité moderne la belle petite peinture, qui reproduit non moins fidèlement que le grand portrait du roi, mais dans un esprit différent et même, si l'on peut dire, en un autre langage, le dessin au vif de Chantilly, fait voir l'autre face, celle-là novatrice et déjà singulièrement moderne, du talent du grand Janet. L'influence du Vinci, qui venait de vivre ses derniers jours en France où l'avait attiré la faveur de François Ier (1), à peine sensible dans les gouaches un peu antérieures des preux dont le fond bleu atteste la persistance de la tradition archaïque, est manifeste en ce vivant portrait émergeant de la fine brume d'un léger clair-obscur non pas incolore, comme celui du maître italien, mais fait de teintes délicates et fugitives qu'auparavant les yeux du peintre ne voyaient pas : charmantes lueurs éphémères qui, loin de détruire la forme traditionnellement préétablie, l'animent, l'embellissent et en accentuent le caractère permanent. Car, sous ce *clair-obscur* aux nuances lumineuses qui tant charment nos yeux, subsistent dans leur intégrité, bien qu'elles y soient cachées, comme se trouvent dissimulées sous l'édifice ses fondations robustes, les fortes

(1) Léonard vint en 1516 en France avec le portrait de la *Mona Lisa*, qui fit l'admiration de la cour. François Ier l'acheta 12,000 livres au maître. Celui-ci mourut au château du Clou, près d'Amboise, le 2 mai 1519, à l'âge de soixante-sept ans.

qualités archaïques tout à la fois constructives, expressives et décoratives, que nous avons admirées dans le grand portrait du roi comme les signes d'une beauté plus intellectuelle et plus haute, nous procurant, au delà du réel, au-dessus de la sensation, les délectations plus pures de l'esprit.

Or, c'est la fusion des qualités de l'art ancien traditionnel et de l'art moderne novateur, parfaitement réalisée en ce petit portrait, qui lui donne dans la production picturale du temps une place à part peut-être unique. On sent très bien que la même lumière fugitive enveloppe de sa teinte subtile toutes les parties de la peinture (figure, vêtement, fond) et qu'en transformant la couleur propre, le ton local de chacune d'elles, elle en rend la diversité harmonieuse. Et puis, si le fond y est indiqué encore par un de ces précieux tons bleus qui sont comme la signature du maître, c'est un bleu beaucoup moins défini que dans les gouaches des preux, plus sombre et moins apparent, plus assourdi, plus enveloppé et comme vibrant de la même douce et mystérieuse clarté répandue sur le personnage. Un tel accord de la figure avec le fond joint à une si heureuse modulation des tons dans le demi-jour montrent, en outre, que le peintre, ayant probablement obtenu par faveur que le roi consentît à poser, avait « exécuté » non plus entièrement de souvenir à l'aide du dessin comme à l'habitude, mais en partie au moins d'après nature, sans doute d'impression dans les dernières séances, sans quoi il n'aurait pu peindre sur le visage royal, comme il l'a fait si bien, ces demi-teintes si vraies, ces quelques nuances fugitives si vivantes qu'harmonise une lumière tamisée, intime et discrète.

En substituant ainsi à la monochromie des valeurs claires et sombres, neutralisées ou saturées, de Léonard une polychromie de valeurs colorées subtilement nuancées qu'harmonise une même lumière destructrice de la monotonie du ton local, le premier des Janet a enrichi le clair-obscur précédemment renouvelé par le grand Florentin d'un élément qui n'avait

encore joué qu'un rôle infime dans l'art de peindre : la *couleur de la lumière*. Voilà pourquoi on peut dire que l'auteur du petit portrait de François Ier, en explorateur heureux de l'atmosphère, en pionnier délicat mais hardi de la lumière, a vraiment commencé à ouvrir les yeux du peintre moderne aux premières magnificences de la clarté solaire et lui a montré la route imprévue, pittoresque, charmante, qui conduit à Vermeer et à Chardin avant d'aller aboutir aux lumineuses orgies de l'impressionnisme intégral d'un Sisley ou d'un Claude Monet.

Après ces deux portraits du roi, un beau dessin de Chantilly nous fournit un dernier exemple d'effigie d'un membre de la famille royale : le profil expressif, d'exécution large et sobre, du *Dauphin François, fils aîné de François Ier* (pl. 15), sur le point, semble-t-il, d'atteindre sa dix-huitième année, la dernière de sa courte existence, ce qui date ce mélancolique visage d'adolescent de 1535 à 1536.

De nombreux et non moins beaux portraits appartenant à la même ancienne série des dessins du Musée Condé, compris entre 1515 et l'année 1540, la dernière de la vie du vieux Janet, attestent que, en outre de la famille royale, des personnages de la cour et même d'autres qui d'aventure y furent reçus passèrent devant les crayons du maître et parfois aussi devant ses pinceaux, plusieurs dessins ayant servi à exécuter des gouaches et des peintures dont quelques-unes sont arrivées jusqu'à nous. C'est ainsi que, parmi les crayons, un ferme dessin, vivement attaqué, nous a conservé la vivante image, à l'approche apparemment de la cinquantaine, c'est-à-dire vers 1517, de l'illustre humaniste *Érasme* (pl. 16) : visage aux traits réguliers, aux fermes rondeurs, au nez court, aux lèvres minces, dont les yeux bien ouverts semblent les clairs miroirs

d'une pensée sereine, et qu'il est intéressant de rapprocher, comme témoignage de l'évolution des qualités du maître, de ces deux plus larges et plus souples crayons paraissant postérieurs, l'un de douze ans environ, celui de *Guillaume de Montmorency* (pl. 17), l'autre d'une quinzaine d'années, de *Charles de Cossé, comte de Brissac* (pl. 18), qui a servi à l'exécution d'une miniature charmante ayant fait partie de l'ancienne collection Morgan. Voici encore, autres exemples propres à montrer la diversité du talent du crayonneur en même temps que la puissance de pénétration de l'observateur, la physionomie énergique vigoureusement esquissée d'un *Inconnu portant sous son feutre une résille* (pl. 19), selon la mode germanique, et celle, non moins expressive, mais plus lointaine et plus profonde, d'un *Homme au regard pensif* (pl. 20) : figures prises sur le vif, très différentes toutes deux, mais intensément révélatrices chacune d'un tempérament, d'un caractère.

Parmi ses peintures, la miniature d'Hampton-Court, de la collection du roi d'Angleterre qui a figuré en 1904 à l'exposition des Primitifs français, s'impose ensuite à notre examen : elle représente un mystérieux *Personnage tenant un livre de Pétrarque*, qui aurait été peint, selon M. Dimier, vers 1535. Dans l'exiguïté de son format, elle est étoffée, veloutée, baignée de douce clarté et laisse voir un plaisant balancement de courbes qui l'élève au style, une couleur riche et profonde, un modelé caressant, l'enveloppement dans une lumière atténuée mais vibrante, enfin un très heureux accord entre les tons du personnage et du fond vert sombre qui le met en valeur. Le dessin du Musée Condé (pl. 21) d'après lequel elle a été exécutée est d'un maître assurément attentif aux contours, mais qui voit en peintre et que préoccupent surtout les effets de lumière et d'ombre.

Une autre peinture fort curieuse, récemment découverte, représentant *Guillaume Budé* (pl. 22), savant helléniste et philologue français qui détermina François Ier à fonder le Collège de France, et dont une misérable reproduction se

trouve au Musée de Versailles, enrichit ensuite d'un très précieux apport le petit lot d'huiles du vieux Clouet. Exécutée d'après un croquis plein de caractère du Musée Condé (pl. 23), aux lignes simples comme celles d'un calque, la figure est anguleuse, sévère, avec des traits accusés, un nez aquilin et des yeux légèrement bigles mais pénétrants. C'est M. Arthur E. Popham qui, dans le « Burlington Magazine » de mars 1923, a révélé son existence. Elle appartenait récemment encore à Sir Henry Howorth (1), et il est probable qu'elle est le portrait original auquel fait allusion l'helléniste dans ses notes manuscrites intitulées « Adversaria » (Variétés) où est tracée, de sa propre main, la phrase suivante : « pictor iconicus qui me pinxit m. Genet Clouet vocatur » (le peintre de portrait qui m'a peint se nomme m^e^ Jean Clouet), précieuse annotation qu'a relevée M. Eugène de Budé, descendant du savant, dans le manuscrit de son ancêtre conservé à la bibliothèque de Genève. M. Dimier a établi qu'elle fut écrite en 1536 (2), alors que notre helléniste, né en 1467, avait soixante-treize ans, âge qu'indique bien la peinture. Selon M. Popham qui l'a examinée, elle s'enlève sur un fond bleu verdâtre très foncé ne devant vraisemblablement pas être sans analogie avec le fond bleu sombre du petit *François I^er^* du Louvre ou vert foncé de l'*Homme au Pétrarque*. A en juger par sa photographie, ici reproduite (pl. 22), grâce à l'obligeance de M. Popham, ce beau portrait peint, qui porte la fausse inscription « Oroncio » ajoutée postérieurement et grossièrement, paraît bien être, eu égard à son modelé délicatement nuancé et enveloppé et à la manière magistrale dont les mains sont peintes, un original du

(1) Celui-ci étant décédé, sa collection a été mise en vente le 14 décembre 1923 à Christies, ainsi que nous l'a appris M. Popham, à la sagacité duquel on doit la découverte de cette peinture. Voici le renseignement qu'il a bien voulu nous donner à son sujet : « Le portrait de Budé faisait le lot 68 et s'est vendu, sous le nom de Bruyn, à un M. Smith, moyennant, à ce que je me rappelle, 120 guinées environ. Depuis cela, je ne sais malheureusement ce qu'est devenu cet intéressant tableau. »

(2) *Bulletin des Antiquaires de France*, 1908, p. 229.

présumé Jean Clouet, qu'il serait intéressant de voir sortir un jour de sa retraite pour qu'on puisse le confronter avec les peintures attribuées au maître et qui sont aussi rares que ses dessins sont nombreux.

Il serait impossible, faute de place, de passer ces derniers en revue, même si l'on en limitait l'étude à ceux seulement qui, à Chantilly, portent l'empreinte de son talent. Je devrai donc me borner, pour compléter un peu cet aperçu sommaire de ses dessins d'hommes, à choisir parmi les crayons du Musée Condé deux exemples caractéristiques datant des derniers temps de sa production : d'abord une figure pleine de caractère et d'une force de pénétration non moins grande que celles de « Budé » ou de « l'Inconnu au regard pensif » et, comme elles, faite de simples traits : son inscription nous apprend qu'il s'agit du *cardinal d'Amboise, archevêque de Rouen* (pl. 24), sans doute le second du nom, car il paraît avoir dépassé la cinquantaine, ce qui ferait remonter à 1537 environ la date d'exécution du dessin ; ensuite cette autre effigie si humaine dans sa simplicité, sa gravité, de *Jacques de Clermont, baron de Dampierre* (pl. 25), dont l'âge apparent indique que le dessin remonterait à 1540, c'est-à-dire pourrait être, comme le pense M. Moreau-Nélaton, « l'un des derniers croquis d'après nature du vieux Clouet » : dépouillée de toute inutilité, cette figure accuse, malgré l'usure du trait, l'œil exercé et la main experte d'un maître qui va droit au caractère et en quelques lignes, c'est-à-dire par les moyens les plus simples, sait traduire sans hésitation ni effort la forme vivante et expressive de la manière la plus complète, la plus pénétrante, la plus claire.

⊡

Si les portraits peints et dessinés d'enfants et d'hommes que je viens d'examiner donnent une magnifique idée du talent du présumé Jean Clouet, ils ne suffisent pas à en montrer toute l'étendue. A côté du roi et de sa descendance, de ses familiers,

de ses protégés et de ses hôtes, personnages les plus illustres du royaume, capitaines et gens de guerre, humanistes et savants, prélats et magistrats, dont il a, mieux encore que le plus vivant des chroniqueurs ou même le plus subtil des moralistes, fortement campé les personnalités et creusé profondément les caractères, son crayon, mû par une sensibilité des plus fines et guidé par un sens surprenant de modernisme, nous a conté sur un mode différent, en des termes plus légers et plus voilés, mais non moins pénétrants, le charme et l'élégance, le doux attrait ou la grâce piquante, enfin l'énigme troublante ou la rayonnante beauté de la femme qui lui est apparue ce qu'elle était vraiment, la brillante parure d'une société raffinée, et est demeurée la création la plus originale peut-être de son œuvre dessinée. Pour la célébrer, sa technique s'est simplifiée, assouplie, transformée et adaptée merveilleusement à l'objet de son observation ; mais il n'est guère possible d'étudier cette technique que dans ses crayons dont le trésor de Chantilly fourmille d'exemples, car les peintures actuellement attribuées au vieux Clouet ne comprennent d'autre portrait féminin que celui de la petite Charlotte de France de la collection Thomson.

Ses dessins de Chantilly, exécutés depuis Marignan, c'est-à-dire postérieurement à 1515 jusqu'aux approches de l'année 1540, date de sa mort, se distinguent nettement de ceux de la période suivante (1540-1575) par leur facture caractéristique, je veux dire une façon particulière, qu'on ne retrouve pas ailleurs, de traduire synthétiquement la forme au moyen de valeurs obtenues soit par l'emploi dominant du trait, soit par l'emploi combiné du trait et de l'estompe. Cependant, il faut bien le remarquer, qu'elles soient bâtonnées par le crayon comme dans le dessin d'Érasme, ou caressées par l'estompe, comme dans celui de M^me^ du Vigean, qu'elles se signalent par la variété et la finesse des gris ou par la richesse et la sonorité des noirs, les valeurs en demeurent toujours légères, vibrantes, justement nuancées, et suggèrent à merveille la forme vivante

dans l'atmosphère sans jamais donner l'impression du trompe-l'œil, du figé, de ce que nous appelons aujourd'hui le modelé photographique. Par là son vivant modelé, toujours délicat et caressant, se différencie généralement du modelé moins enveloppé, plus défini, plus insistant, de son illustre émule Holbein, maître par excellence des contours.

La plupart des crayons d'hommes et d'enfants qui viennent d'être passés en revue appartiennent à la manière du maître où domine le trait et qui est sa manière la plus expéditive, la plus directe ; on pourrait l'appeler sa manière claire et vibrante, car c'est le blanc du papier, lumineux subjectile servant de fond à la composition, qui constitue la base de l'harmonie, l'ombre et la demi-teinte étant obtenues moins par l'intervention de l'estompe que par un large frottis plus effleuré qu'appuyé du crayon bâtonnant de droite à gauche, un réseau de hachures, généralement obliques, avec une si moelleuse délicatesse qu'on croirait voir vibrer sur la forme l'impalpable caresse de la lumière. Il en est un peu autrement dans plusieurs dessins d'enfants, comme on l'a vu, ainsi que dans quelques rares dessins d'hommes tels que celui de Budé et dans la majorité de ses portraits de femmes qui révèlent son autre manière, celle-là plus délicate, plus suggestive peut-être et convenant à merveille à l'interprétation du visage féminin riche de nuances subtiles. Sur ces dessins, l'estompe joue un rôle aussi important que la pointe du crayon : c'est par elle que sont rendues les valeurs, c'est-à-dire le volume, le modelé, l'atmosphère, la lumière, cependant que le trait enveloppe et soutient la forme, indique les accents, marque le rythme.

En dehors du vivant et robuste dessin, de facture grasse et moelleuse, de *Marie Monchenu* (pl. 26), vigoureusement sabré de vibrantes hachures obliques, presque tous ses crayons de femmes, qui semblent surgir d'une brume légère et mystérieuse, allient les plus délicates modulations de valeurs par l'estompe au rythme d'une ligne tout à la fois décorative et

expressive : ligne tantôt d'une finesse telle qu'on la croirait tracée par la pointe d'argent comme dans cette pâle effigie de *Madeleine d'Ongnies, dame de Castelpers* (pl. 29), vers 1538, tantôt libre, désinvolte mais volontaire, comme dans le crayon de cette autre *Inconnue*, vers 1537 (pl. 27), ou dans le croquis d'*Aimée de la Fayette*, baillive de Caen (pl. 28), dont le visage et la coiffe s'inscrivent dans une même arabesque qui étend sa courbe élégante jusqu'à l'échancrure du corsage ; tantôt frémissante et de la plus fine souplesse dans le dessin de *Louise de Polignac, dame du Vigean* (pl. 30) ; tantôt, enfin, calme, pure, d'une concision toute classique, comme dans le ferme, souple et très moderne dessin de *Mme de Lautrec, femme du maréchal* (pl. 31), que ne surpasseront pas, deux siècles plus tard, les meilleures effigies de Latour, ou dans celui de l'*Inconnue* du Musée Britannique, aux courbes harmonieuses, mais surtout de *Marie de Langeac, dame de Lestrange* (pl. 32), ce parfait exemple d'accord des lignes et des valeurs, œuvre de rare plénitude, simple et forte, émanant d'un maître en complète possession de ses moyens : la langueur du regard de cette placide *Joconde* française aux beaux yeux bridés fait songer à celui de la *Mona Lisa* que connaissait très certainement le peintre de François Ier. Aussi peut-on se demander si, sans sa grande aînée florentine, elle aurait jamais existé ; elle est bien la preuve, ainsi d'ailleurs que presque toutes les autres figures féminines du maître, et notamment celle de la *Reine Claude de France* (pl. 3), déjà citée, de la réaction du génie sur le génie, réaction mystérieuse comme l'énigme de son regard. Après elle il ne faut plus signaler que le très moderne profil, reproduit dans l'ouvrage de M. Moreau-Nélaton, de *la même dame de Lestrange*, plus avancée en âge, une merveille aussi que conserve le Musée des Offices : le gracieux modèle se montre à nos yeux charmés dans la fine brume d'un clair-obscur des plus subtils, sa forme pleine est nuancée avec une délicatesse infinie, et sa flexible ligne de contour tantôt apparaît en petites courbes pures limitant le front, la coiffe, le cou, tantôt s'éva-

nouit sous le menton et vers la nuque, mais se suit et se devine autour de la forme qu'elle soutient et à laquelle elle imprime un rythme et confère un style qui en éternisent la beauté.

Tous les dessins que je viens de passer trop rapidement en revue sont des dessins de peintre, d'un peintre qui modèle dans l'atmosphère, dans la lumière, qui voit grand et large et qui, d'une aile puissante, nous emporte toujours vers ce qu'il y a de plus universel, de plus caractéristique, de plus humain. Aussi peut-on dire sans exagération du vieux Janet qu'il a créé avec son pinceau, mais surtout avec son crayon, une humanité très moderne, aussi profonde, mais moins appuyée et moins tourmentée que celle de Dürer, plus souriante et peut-être plus générale et plus sereine que celle d'Holbein.

En abordant l'étude de l'œuvre du présumé Jean Clouet, nous avons commencé par rencontrer le miniaturiste, charmant auteur, en 1519, des médaillons des preux de Marignan. La petite gouache de Brissac, qui leur est postérieure de douze ans environ, puisqu'elle se situe vers 1531, nous a permis ensuite d'apprécier le développement de son talent d'enlumineur. Et voici qu'en terminant l'examen de son œuvre, c'est le miniaturiste qui se montre de nouveau si, comme je le pense, le petit portrait équestre à la gouache de François Ier, conservé au Louvre et provenant de l'ancienne collection Sauvageot (pl. 33), doit lui être attribué. Il est la répétition avec quelques variantes, à moins qu'il ne l'ait précédée, de l'huile de mêmes dimensions du Musée des Offices de Florence qui a toujours passé pour son œuvre. M. Dimier voit pourtant dans cette gouache une copie par François de la peinture de son père. Mais le visage du roi, qui y accuse quarante-quatre à quarante-cinq ans, indique qu'elle ne doit guère être antérieure ni postérieure à 1539, année où François Clouet, qu'on suppose né un peu avant 1520, devait avoir vingt ans environ.

Il aurait été dès lors bien jeune pour avoir pu la peindre. La beauté de sa couleur savante, la préciosité de sa matière, la perfection et la virtuosité enfin avec lesquelles sont rendus les moindres détails du costume et du harnachement dans leur couleur et leur relief y proclament, au contraire, la main experte d'un maître accompli, c'est-à-dire de son père, alors en pleine force et dans l'épanouissement du talent.

En tout cas, grande est l'analogie de couleur et de sytle que présentent cette miniature du Louvre aussi bien que la petite peinture de Florence avec les médaillons des preux et celui de Brissac, je veux dire la mise en valeur du sujet par la couleur franche du fond qui est encore un de ces clairs fonds d'azur chers, depuis les peintres verriers du moyen âge, aux artistes de tradition gothique, un de ces fonds bleus que Jean Clouet affectionnait et comme il n'y en aura plus, après lui, qu'avec Corneille de Lyon, d'un bleu si précieux, si rare, par sa qualité, sa finesse, sa variété, son doux éclat de lapis-lazuli, que nos yeux s'y arrêtent avec délice. Ainsi, œuvres gothiques par leur couleur et par leur style, gouache et peinture perpétuent vers le milieu du XVI^e^ siècle l'art du passé. Elles continuent la vieille esthétique traditionnelle que nous a révélée, après la peinture de Chantilly où est représenté aux environs de 1519 le tout jeune vainqueur de Marignan, cet autre grand portrait archaïque du roi sur fond de lampas rouge qui lui est postérieur de sept ou huit ans, en lequel tout est pareillement recréé (formes, lignes, couleurs). Comme il est probable qu'elles furent les dernières commandes officielles faites au maître qui mourut peu après, à la fin de 1540, elles attestent, par surcroît, que le plus ancien des Clouet, héritier du fin style et de l'impeccable technique des miniaturistes et peintres primitifs franco-flamands, est demeuré fidèle à la tradition gothique jusqu'à la fin de sa carrière ; ce qui ne l'a pas empêché, d'autre part, d'adapter cet art archaïque, qui réalise une union parfaite entre l'éloquence expressive et décorative de la ligne et l'agrément purement décoratif de la couleur, à l'esthétique

moderne du clair-obscur que son génie novateur, hardi et délicat, a enrichie de la *couleur de la lumière*, ainsi que je l'ai constaté dans ses portraits peints dont le minuscule panneau de la collection Sauvageot, le petit *François Ier*, de style et de métier traditionnels, mais aussi de couleur et d'esprit très modernes, est l'exemple le plus complet.

Le vieux Janet nous apparaît donc aujourd'hui, dans le recul du temps qui seul permet de mettre les hommes et les œuvres à leur vraie place, tout à la fois comme le dernier de nos peintres primitifs et le plus hardi précurseur de nos grands coloristes modernes.

Si parfaite cependant que se manifeste sa mise en œuvre, aussi bien des éléments traditionnels (ligne, couleur, modelé) que des éléments novateurs (clair-obscur et lumière), si développé que se montre son sens de l'atmosphère, si subtile son analyse des phénomènes colorés sous l'action de la lumière, si experte que s'affirme sa main dans l'emploi des glacis comme dans le maniement des pâtes, pour tout dire enfin si étroitement et si harmonieusement que se trouvent réunies en ses archaïques, comme en ses modernes peintures, tant de remarquables qualités techniques, toutes ces qualités ne parviendraient pas à en faire, pour l'enchantement de nos yeux et la délectation de notre esprit, les délicats chefs-d'œuvre que nous admirons s'il ne s'y ajoutait un autre élément, celui-là immatériel, impondérable, mais dont la puissance souveraine emporte irrésistiblement notre adhésion : l'émotion de l'artiste devant la vie, devant ce qui est humain, émotion profonde bien qu'elle ne semble percer que discrètement à travers le clair-obscur léger qui les enveloppe doucement de clarté comme d'ombre, de visible comme d'invisible, de vérité comme de mystère.

II. — *FRANÇOIS CLOUET*

L'OBSCURITÉ, qui nous cache à demi la personne et l'œuvre de Jean Clouet, s'étend peut-être plus épaisse encore sur son fils François (1) et sur son œuvre. On a vu que, dans le très précieux document de novembre 1541 cité au début de cette étude et aux termes duquel il était autorisé à recueillir l'héritage paternel, François Clouet portait à ce moment le titre de « painctre et varlet de chambre ordinaire du roi ». D'autre part, Henri Bouchot a constaté que, dans le manuscrit français 21450 à la Bibliothèque nationale, il figurait déjà l'année précédente, c'est-à-dire au lendemain probablement du décès de son père, avec des gages annuels de 240 livres, tandis que l'émailleur Léonard Limosin, qui lui était adjoint, ne recevait que 120 livres (2). De ces deux textes on peut induire que sa notoriété était officiellement consacrée quand il succéda à son père. Quel âge pouvait-il avoir alors? Il n'est pas possible de le savoir exactement. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il avait plus de vingt ans en l'année 1540, où il venait d'être investi de la charge paternelle. M. Dimier (3) a, en effet, appelé l'attention sur un texte communiqué par M. Germain Bapst (4) et portant qu'en 1545 François Clouet était âgé de « 25 ans et plus », expression un peu vague et qui n'est qu'une formule de majorité montrant simplement qu'il est né avant 1520, sans plus de précision.

A la mort de François Ier en 1547, il fut chargé de la préparation des obsèques royales. La besogne qu'il fit lui-même et

(1) On n'est même pas fixé sur le lieu de sa naissance qui paraît avoir été la ville de Tours.

(2) Henri Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon*, p. 18.

(3) Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle*, 1re partie, p. 31, note 2.

(4) *Bulletin des Antiquaires de France*, année 1913, p. 89.

celle qui fut accomplie sous sa direction sont minutieusement décrites par M. Moreau-Nélaton qui montre le rôle curieux du peintre du roi chargé de mouler la figure du défunt et de confectionner son effigie (1) destinée à être placée sur le chariot funèbre. Comme on avait exhumé, à l'occasion des funérailles du souverain, les corps de ses fils François et Charles, morts en 1536 et 1545, pour les inhumer avec leur père à Saint-Denis, on avait aussi confié au peintre le soin de fabriquer également leurs effigies qui figurèrent dans le cortège à côté de celle du roi. Pour ces besognes dont les moindres détails sont consignés dans le volumineux registre des dépenses des obsèques royales conservé à la Bibliothèque nationale (2), il reçut en paiement 384 livres 5 sols.

Il devint ensuite peintre de Henri II aux mêmes gages annuels de 240 livres, et c'est à peine si la nuit qui l'enveloppe s'éclaire encore, à partir de l'avènement de ce prince, de quelques lueurs. Ainsi nous savons par un texte que ce roi lui fit don, en récompense de ses services, d'une charge de « commissaire au Chastellet de Paris » laissée vacante par le « trespas de Nicole Durant (3) ». Un passage des Comptes royaux, reproduit par Léon de Laborde (4), nous apprend, en outre, qu'en 1554 il décora pour la somme de 20 livres le coffre d'une voiture du roi qu'il orna de « plusieurs croissans, lacez, chiffres faictz aux devises d'icelluy seigneur ». Lorsque Henri II mourut, en 1559, il travailla pour la seconde fois au cérémonial funèbre et reçut à cette occasion 288 livres 13 sols.

François II, dont le règne devait être éphémère, lui témoigna à son tour la même confiance que son père, comme le prouve cette inscription aux Comptes de sa maison en date du

---

(1) Laquelle sera montée sur un « corps d'éclisse », sorte de mannequin en osier habillé des vêtements royaux... (*Les Clouet et leurs émules*, 1re partie).

(2) Ms. fr. 10392, fol. 180 et suiv., fol. 300 et suiv.

(3) *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. VIII, p. 31.

(4) *La renaissance des arts*, p. 93.

15 octobre 1559 : « A François Clouet, painctre du dict seigneur, la somme de 6 livres 20 sols pour ses gages durant la dicte année de ce compte. » Enfin, M. Mazerolles (1) a signalé un autre passage des Comptes de l'Épargne (2) relatant qu'en mai 1572, c'est-à-dire sous le règne de Charles IX, François Clouet reçut 135 livres « pour son paiement d'ung pourtraict de la Royne qu'il a faict dans un petit tableau d'or en auvalle, lequel pourtraict Sa Majesté a envoié à la Royne d'Espaigne et d'icelluy faict don et présent ». M. Moreau-Nélaton a montré (3) qu'il ne s'agissait pas, comme l'avaient supposé MM. Mazerolle et Bouchot, de la miniature de la reine mère Catherine de Médicis qui, placée dans un même écrin à deux faces au dos de celle de son fils Charles IX (4), est conservée au Trésor impérial de Vienne, mais d'une autre miniature qui a disparu de la reine Élisabeth d'Autriche. Ce fut l'un de ses derniers ouvrages, car il mourut le 22 septembre de cette année 1572, après avoir fait la veille son testament en présence du curé de Saint-Médéric (Saint-Merry), dans la maison qu'il possédait « en la rue du Temple, dite Sainte-Avoye, tenant à la maison du Chapiteau ». Ce testament nous apprend qu'il n'avait pas été marié et qu'il laissait deux filles bâtardes, Diane et Lucrèce, auxquelles il léguait 1,200 livres de rente « pour se pourvoir en leur état » ; il faisait également don de 600 livres à sa sœur Catherine Clouet, mariée à Abel Foulon, union dont était né Benjamin Foulon, qui allait embrasser la même carrière que son oncle.

Je noterai maintenant, pour compléter ces maigres renseignements biographiques, que François Clouet n'avait pas joui auprès de ses contemporains d'une moindre réputation que

(1) *Revue de l'Art chrétien*, octobre 1889.
(2) Bibl. nat., *Clairambault* 283, fol. 2992, V°.
(3) *Les Clouet, peintres officiels des rois de France*, p. 51. Paris, 1908.
(4) Il est d'ailleurs tout à fait probable que ces deux belles miniatures sont aussi son œuvre, car elles reproduisent exactement deux des meilleurs dessins de la Bibliothèque nationale (fonds Sainte-Geneviève).

son père. Les éloges que lui prodiguèrent les poètes en sont la preuve. Ils avaient même été parfois dithyrambiques. C'est ainsi qu'après l'avoir qualifié de « Dieu Janet », Marc-Claude de Buttet, poétereau de la Pléiade, écrivait dans l'un des deux sonnets qu'il lui avait dédiés et où il faisait allusion au portrait de sa maîtresse par le peintre :

> Ni Raphaël, ni le grant Michel Lange
> Sauraient trouver si beau divin visage...

et dans l'autre il s'exclamait, au paroxysme de l'admiration :

> Dores en avant, tu seras nostre Apelle,
> Docte Janet...

tandis que, de son côté, Passerat traduisait la sienne en ces termes :

> Janet a surpassé et l'art et la nature.

François de Billon, l'auteur du « Fort inexpugnable », en faisait à son tour avec emphase l'égal de Michel-Ange, cependant que, plus mesuré et plus clairvoyant, Joachim du Bellay, comparant son vers au pinceau du maître et reconnaissant avec modestie la supériorité de ce dernier, concluait finement :

> Quant à moi je n'aspire à si haute louange
> Et ne sont mes portraits auprès de vos tableaux
> Non plus qu'est un Janet auprès d'un Michel-Ange.

Dans son « Recueil des inscriptions, figures et masquerades », Jodelle ne lui avait pas ménagé non plus ses éloges à propos d'un portrait équestre de Henri II qui est peut-être, au dire d'Henri Bouchot (1), celui que l'on voit au Musée Condé à Chantilly. Enfin, en 1559, Ronsard, qui fut son plus illustre

(1) *Les Clouet et Corneille de Lyon*, p. 20.

admirateur, lui ayant demandé en ces termes l'image de s'amie :

> Pein-moy, Janet, pein-moy, je t'en supplie,
> Sur ce tableau les beautés de m'amie...

s'était écrié devant le portrait que le maître était sur le point d'achever :

> Ha je la vois, elle est presque pourtraite :
> Encore un trait, encore un, elle est faite,
> Lève les mains, ha ! mon Dieu, je la vois !
> Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy !

Mais il avait consacré surtout avec éclat le talent du peintre dans un sonnet célèbre du premier « Livre des Amours » où sont ciselés ces vers charmants :

> Je sens pourtraits dedans ma souvenance
> Tes longs cheveux et ta bouche et tes yeux,
> Ton doux regard, ton parler gracieux,
> Ton doux maintien, ta douce contenance.
>
> Un seul Janet, honneur de nostre France,
> De ses crayons ne les pourtrairait mieux (1)...

Ainsi avait retenti dans la société raffinée de notre XVI^e^ siècle déclinant, tel un cri d'admiration de la Beauté à la Beauté, ce bref mais enthousiaste hommage du plus pur poète de France au plus délicat de ses peintres !

⊡

Au déclin de 1540, alors qu'il venait de recueillir la succession paternelle, François Clouet n'en était plus à ses débuts ;

---

(1) Mouret, le commentateur de Ronsard, a écrit au bas de ces vers cette phrase significative : « Janet, peintre du roi, homme sans controverse le premier en son art..., peintre très excellent qui, pour représenter vivement la nature, a passé tous ceux de nostre aage. »

son talent était déjà officiellement reconnu, comme l'indique le document reproduit partiellement au commencement de ce travail. Il est cependant à peu près impossible de déterminer ce qui lui appartient avant cette date lorsqu'il besognait dans l'atelier de son père et participait à ses travaux ; mais comme il n'en était alors que l'aide, il n'y aurait qu'un faible intérêt à rechercher ce qui fut sa part dans cette collaboration. D'ailleurs pourquoi s'attarder à vouloir résoudre un problème à peu près insoluble? Il n'est déjà pas si aisé de dégager sa personnalité et d'en suivre le développement après la mort du vieux Janet, parce que, à ce moment-là, étaient apparus d'autres artistes que ce dernier avait peut-être aussi formés et qui, en tout cas, s'inspiraient des méthodes d'exécution qu'il avait instaurées comme fondateur de l'école et créateur d'un genre que son talent avait mis à la mode.

Parmi eux il faut citer trois noms sous lesquels on ne peut mettre encore avec certitude aucune œuvre : d'abord Nicolas Denizot qui, né en 1515, était en cette année 1540 âgé de vingt-cinq ans, et Guillaume Boutelou, né en 1510, qui en avait trente, peintres dont la réputation fut grande ; puis, comme l'a fait connaître M. Moreau-Nélaton (1), un peu plus tard, au début de 1547, quelques mois avant la mort de François Ier, Germain Le Mannier, que le dauphin, à la veille de devenir Henri II, venait d'attacher à sa maison et qu'après son avènement au trône il allait conserver pendant plusieurs années encore en qualité de peintre attitré de ses enfants. Il est probable que François Clouet eut aussi dans la suite d'autres émules et il est possible que plusieurs mains se dissimulent sous cet *anonyme de 1550*, imaginé par M. Dimier, qui lui a attribué un peu trop généreusement et avec une précision excessive soixante et onze crayons, dont soixante et un à Chantilly et dix dans d'autres collections. Il est enfin également probable que le plus grand nombre des dessins dont se

(1) Ét. Moreau-Nélaton, *Les Le Mannier*, p. 15, 20, 21.

composait le fameux recueil Lécurieux, soit quarante dessins qu'Henri Bouchot, par un raisonnement ingénieux, croyait pouvoir restituer à François Clouet (1), mais que M. Dimier donne, en majeure partie (2), à un autre mystérieux auteur qu'il appelle l'*anonyme Lécurieux*, soient, en effet, loin d'être tous de la main du second des Clouet.

Quelle que soit la vraisemblance de ces attributions hypothétiques, elles montrent, par leur fragilité même, combien sont grandes les difficultés que présente la reconstitution de l'œuvre de François Clouet. L'obscurité qui enveloppe l'école est d'ailleurs actuellement encore si profonde qu'il n'est pas possible d'arrêter la liste de ses ouvrages sans s'exposer à de lourdes erreurs. Aussi tenterai-je simplement de dégager sa personnalité créatrice de la multiplicité des œuvres où elle se dissimule dans les Musées de Chantilly et de Londres, de Paris, d'Anvers, de Florence, de Saint-Pétersbourg, de Vienne, et dans certaines collections privées, en étudiant, comme je l'ai fait pour Jean Clouet, en outre des quelques rares peintures que l'on peut, en l'état présent des connaissances, considérer comme siennes et des dessins ayant servi à les exécuter qui se trouvent pour la plupart à Chantilly, c'est-à-dire qui ont fait partie de la collection de Catherine de Médicis et constituent pour cette raison les plus sûrs exemples de comparaison, quelques autres dessins des mêmes musées et collections présentant avec eux des analogies frappantes d'écriture, de modelé, de composition, d'arabesque et, comme eux, se distin-

(1) Comme ces quarante dessins dans le recueil Lécurieux en précédaient douze portant la lettre de Foulon, neveu de Clouet, « qu'y aurait-il eu d'étonnant, écrivait Bouchot, que le neveu, devenu lui-même un peintre célèbre, eût continué à remplir d'esquisses l'album à lui légué par son illustre parent? » Mais M. Dimier a établi que plusieurs de ces dessins sont postérieurs à la mort de François Clouet, preuve que le recueil a été formé après lui et ne peut être considéré comme son album.

(2) Soit trente et un dessins, auxquels il ajoute trente-six autres provenant du Louvre, de Sainte-Geneviève et de l'Ermitage : en tout soixante-sept crayons, qu'il attribue, arbitrairement d'ailleurs, à cet inconnu.

guant du reste de l'école par leur originalité propre et en général leur supériorité de métier et de style. Et, pour donner en même temps un aperçu de ce qu'a dû être l'évolution de son talent, je suivrai autant que possible, dans la présentation de ces œuvres, l'ordre chronologique de leur exécution que Bouchot a d'ailleurs fort bien déterminé dans la série de Chantilly par l'âge apparent des personnages représentés et d'après leurs costumes.

Les premiers dessins qu'on lui attribue, tels que deux portraits paraissant représenter vers 1540 la même inconnue, dont l'un, qui fait partie de la collection Deligand, porte l'inscription *Braseu* (pl. 34) et l'autre, conservé à Chantilly, est surmonté de la lettre *Hégli* (pl. 35), ce qui a fait supposer qu'il s'agissait peut-être d'Anne de Pisseleu, demoiselle d'Heilly, sont remarquables par l'agilité du trait, la finesse du modelé, la tendance au style. Un peu plus appuyés, mais non moins délicats et présentant d'analogues balancements de courbes deux autres crayons, légèrement postérieurs et pouvant se situer vers 1541 et 1542, lui sont de même justement donnés : l'un représente *Jeanne Vivonne de la Châteigneraie* (pl. 36) et l'autre *M^me^ de Bouillon, de la maison de Brézé* (pl. 37), ce dernier ayant servi à l'exécution d'une peinture de la collection Schickler, la plus ancienne peinture connue du jeune maître.

Ces quatre œuvres caractéristiques donnent un juste aperçu de la manière du dessinateur et du peintre au début de sa carrière officielle : on pourrait l'appeler sa « manière archaïsante », à cause de l'importance qu'y présente le vieux pouvoir du trait, je veux dire cette courbe élégante d'une pureté quelque peu géométrique qui enveloppe un modelé léger, caressant, vaporeux.

Un peu appliqués mais charmants de style, ces dessins en disent long sur ce qu'avait dû être la formation de François

Clouet dans l'atelier paternel et montrent combien le solide enseignement traditionnel qu'il y avait reçu venait, dans le temps où il commençait à voler de ses seules ailes, d'aider au développement de sa personnalité naissante.

Elle s'affirmera bientôt davantage dans le vivant portrait de *Marguerite de Valois, fille de François Ier* (pl. 39), du Cabinet des Estampes, que l'on peut placer aux abords de 1545, et surtout dans un beau dessin du même temps de *Femme inconnue* (pl. 38), puis plus tard, vers 1550, dans ceux de *Philippe de Maillé, vicomte de Brézé* (pl. 40) et de *Laure-Françoise de Luirieux, dame du Parq* (pl. 41), dont les belles courbes enveloppantes enserrent si bien la forme, encore qu'elles soient loin de présenter l'ampleur, le large rythme, la souplesse désinvolte de la ligne plus pittoresque, plus variée, plus expressive et plus libre du vieux Janet.

Ainsi ces charmants dessins, que j'ai choisis comme exemples typiques, montrent bien ce qu'était en ce temps l'art du second des Clouet : un art délicat et clair que rien ne vient alourdir ni obscurcir, qui emprunte à la ligne tout son pouvoir de suggestion et à ses caprices tout son charme, un art dont notre école n'offrira désormais d'exemples aussi originaux, aussi décisifs, que trois siècles plus tard sous le crayon volontaire et passionné mais toujours lucide d'Ingres.

Il semble qu'un peu avant l'avènement de Henri II l'art du portrait soit entré avec François Clouet dans une nouvelle phase de développement due pour une bonne part, je crois, à des besoins nouveaux. Au temps de Jean Clouet les portraits crayonnés n'étaient généralement que de simples documents, des préparations faites en vue de l'exécution consécutive de

peintures ou de miniatures, comme le prouvent les indications manuscrites sur la couleur des yeux, des cheveux, des vêtements, etc..., qui y sont très souvent inscrites par le peintre. Vers la fin du règne de François Ier et surtout sous Henri II, le besoin d'aller vite, pour satisfaire aux exigences d'une mode que la reine Catherine avait sinon lancée, du moins favorisée (1), fit que le plus souvent on ne demandait aux portraitistes que de simples crayons, ce qui donna une grande extension à ce genre alors nouveau, « le portrait dessiné ». A la différence des libres dessins de Jean qu'on croirait avoir toujours été faits d'après nature, rapidement et de premier jet, en vue du tableau, la plupart des crayons de son fils François paraissent, en raison de leur « fini », avoir été exécutés pour eux-mêmes et souvent « repris » par le maître à l'atelier hors la présence du modèle en vue de leur stylisation, de leur achèvement ; preuve que l'artiste, pour qui le dessin n'était plus seulement un moyen, mais un but, cherchait alors à tirer de la technique du crayonneur toutes les ressources dont elle est susceptible.

Les quatre charmants crayons précédents de François Clouet en constituent déjà les premières preuves. Ils sont bien, au surplus, comme d'ailleurs les dessins antérieurs de sa période archaïque, les œuvres d'un observateur toujours attentif à la vie intérieure, toujours penché sur l'âme et qui continue à requérir du vieil élément *linéaire* traditionnel un notable rendement de puissance expressive et décorative ; mais ce sont en même temps les œuvres d'un créateur de plus en plus convaincu de l'efficacité des vertus de la science alors nouvelle du clair-obscur, dont l'usage était grandissant, d'un analyste très moderne qui fait et fera désormais jouer un rôle plus important à l'élément *valeur* en combinant avec une habileté

(1) Dans une lettre à Mme d'Humières, gouvernante de ses enfants, où elle la chargeait de les faire représenter au vif, Catherine de Médicis écrivait : « ... mais il suffist que ce soit au créon, pour avoir plus tost faict, et me les envoiez le plus tost que vous pourrez ».

croissante le modelé par les hachures avec le modelé par l'estompe. Après les dessins qui précèdent et qui marquent les débuts de cette brillante période de sa production, on peut citer le beau portrait crayonné de *Henri II*, datant de 1553 (pl. 42) et provenant de l'album Lécurieux, œuvre de noble style, de facture aussi souple que ferme, de la plus rare finesse psychologique, auquel s'apparente si bien cet autre dessin du même temps, conservé également au Cabinet des Estampes, de son fils aîné le futur *François II vers dix ans* (pl. 43), très jeune garçon de jolie mine et d'air résolu dont la gemme des yeux est flambante de vie. Mais c'est surtout l'effigie de la petite *Marguerite de Valois* (pl. 44), datant de 1556 environ, l'un des joyaux du Cabinet des Estampes, qui offre un charmant exemple de la maîtrise du crayonneur, que personne alors n'égalait. En ce léger dessin si vivant, si sensible, très enveloppé, où l'élément valeur joue le grand rôle, où l'accord avec le fond est complet, où la lumière est vibrante, on dirait que le praticien comme l'observateur se sont surpassés : avec son front bombé, avec son petit nez à la narine frémissante, avec sa mignonne bouche aux lèvres minces dominant le menton qui déjà s'affine, ce visage, qu'éclairent des yeux malicieux légèrement fixes, est bien celui d'un enfant de six ans dont la petite personnalité impulsive commence à s'éveiller pleine de menaces, de cet enfant précoce qui trop tôt deviendra la célèbre reine Margot ! Un peu postérieurs en date, car ils peuvent se situer vers 1558, le dessin de *M^me^ l'amirale de Brion* (pl. 45) et celui de *Françoise de Pompadour, comtesse de Maure* (pl. 47) (1), duquel on peut rapprocher une charmante effigie de *Jeune fille inconnue* (pl. 46), de facture très voisine,

(1) M. Dimier propose, bien à tort je crois, d'attribuer ce dessin à l'auteur du crayon de *Sébastien de Luxembourg, vicomte de Martigues*, conservé à Chantilly, crayon très inférieur que caractérisent, au contraire, la petitesse et la pesanteur du modelé, qui est poussé jusqu'à la minutie, de lourde analyse, égal dans toutes ses parties, sans arabesque, et qui est en réalité tout différent d'œil, d'esprit et de main.

attestent encore, par l'élégance du trait et le balancement des courbes, par la simplicité et la légèreté du modelé, combien était grande la maîtrise du crayonneur qui à ce moment, il faut le reconnaître, éclipsait le peintre.

Le grand portrait à l'huile de *Henri II*, du Musée des Offices lui-même, qui a été peint l'année suivante, et dont une belle reproduction par le maître sur un minuscule panneau se voit au Louvre (pl. 48), n'infirme pas cette constatation, malgré son exécution savante, sa couleur précieuse, sa belle matière. Il est assurément l'œuvre d'un pénétrant physionomiste qui n'a pas seulement réussi à rendre sur le visage royal une expression très particulière de lassitude et de désenchantement, mais qui a su encore y faire apparaître, selon l'heureuse expression de M. Dimier, « la finesse de la race en même temps que la majesté de la fonction ». Cependant ce portrait accuse, malgré ses grandes dimensions, l'œil et la main d'un miniaturiste plutôt que d'un peintre. Si on le compare au magistral dessin du roi de la Bibliothèque nationale (pl. 42), antérieur de six ans puisqu'il date du début du règne (1553), on devra même reconnaître que le peintre n'a pas égalé le crayonneur dont la supériorité ne se démentira plus désormais, ainsi que le prouve cet autre petit chef-d'œuvre de pénétration et de finesse, un crayon non moins célèbre du Cabinet des Estampes, datant de 1560, où l'on voit surgir, dans l'enveloppement d'un clair-obscur subtil, la vivante, l'inquiétante image de *Catherine de Médicis en veuve* (1) (pl. 49) : apparition émouvante, devant laquelle on demeure songeur en pensant à tout ce qu'a caché d'ambition et de dissimulation, à tout ce qu'a fomenté d'intrigues, de machinations et de ruses ce fermé, ce morne visage.

(1) La peinture dont ce dessin fut la préparation a disparu, mais il en subsiste plusieurs intéressantes répliques : l'une d'elles, appartenant à M. d'Albenas, fut exposée en 1904 aux « Primitifs français », une autre est conservée au musée de Cahors, une troisième est la propriété du duc de Vendôme, enfin une quatrième se trouve à Chantilly.

Après le grand tableau du Musée des Offices, l'œuvre de François Clouet continue à affirmer la supériorité du dessinateur et du miniaturiste sur le peintre. Ainsi, à Chantilly, où il est exposé dans la galerie Psyché, un dessin à la pierre noire et à la sanguine rehaussé d'aquarelle représentant *Marguerite de France, sœur cadette d'Élisabeth* (pl. 50), puis, au trésor impérial de Vienne, un médaillon ovale où sont peints en miniature *Catherine de Médicis* et *Charles IX* et, au Cabinet des Estampes, un crayon portraiturant, vers 1560, *Charles IX, jeune garçon* (pl. 51) ; enfin, dans le cahier Salting, celui de *Marguerite de Savoie, sœur de Henri II, en deuil blanc*, montrent avec quelle habileté François Clouet, alors dans l'épanouissement de son talent, maniait le pinceau de l'aquarelliste ou du miniaturiste et surtout le crayon du dessinateur, dont la maîtrise à cette époque est attestée par tant d'autres dessins du même temps, parmi lesquels je citerai, à titre d'exemple caractéristique, celui de Chantilly, représentant *Madeleine de Luxembourg, baronne de Royan*, vers 1562 (pl. 52) ; tandis qu'au contraire des huiles, comme le panneau inachevé du Musée de Turin, œuvre particulièrement précieuse pour l'étude de la technique picturale du maître, où est peinte la même *Marguerite de Savoie* (pl. 53), d'après le dessin précité du recueil Salting, ou comme le panneau de *Charles IX jeune garçon*, du Musée de Vienne, peint d'après le crayon du Cabinet des Estampes, qui vient d'être également cité, ou, enfin, le portrait à l'huile, de grandeur naturelle, de l'*Apothicaire Pierre Quth*, du Louvre (pl. 54) (1), portant le millé-

(1) Entré dans notre musée national en 1907, sur l'initiative de M. Moreau-Nélaton et avec l'aide opportune des « Amis du Louvre », ce portrait, qu'avait découvert le docteur von Frimmel dans le cabinet d'un amateur viennois, porte l'inscription : « Fr. Janetii opus Pe. Quttio amico singulari actatis suae XLIII, 1562 » (« Œuvre de François Janet à Pierre Quth, son ami particulier, âgé de 43 ans, 1562 »).

sime 1562, présentent une certaine raideur, une certaine sécheresse qui sont les indices de la difficulté que semble éprouver le dessinateur et le miniaturiste qu'est avant tout François Clouet à se hausser, si l'on peut dire, jusqu'au métier plus large, plus libre de l'huile.

Cette inaptitude picturale du second des Janet tient à ce qu'il demeure avant tout, même dans ses grandes peintures, un miniaturiste intégral : le travail du pinceau, ce véhicule de la sensibilité créatrice, qui est devenu, depuis les grands Vénitiens du XVI^e^ siècle, l'un des éléments favoris du langage du peintre moderne, est, en effet, aussi peu apparent dans les huiles dont je viens de parler, notamment dans le grand portrait de Quth, que dans ses miniatures. Et cependant, il n'est que juste de le reconnaître, cette facture égale, assez monotone, convient parfaitement au beau portrait du Louvre de *Claude de Beaune, femme du grand écuyer Gouffier* (1) (pl. 57), que le maître exécuta vers 1563 avec une sorte d'austérité picturale, s'accordant à merveille au caractère du modèle qu'il a représenté en se servant de plusieurs préparations conservées au Musée Condé, qui sont pour nous d'autant plus précieuses qu'elles nous renseignent sur les étapes successives du travail du portraitiste : l'une, un dessin au vif très fini, est remarquable par le savant modelé du visage expressif que reproduit fidèlement la peinture ; une autre, ici représentée (pl. 56) et où la figure n'est que sommairement indiquée, est rehaussée de lavis dans le costume et la coiffe très poussés, exactement comme dans la peinture que cette préparation a dû immédiatement précéder. Trois ans plus tard, en 1566, il fit un nouveau portrait à l'huile, de grandeur naturelle, le *Charles IX à seize ans* du Musée de Vienne (2), dont le Louvre

(1) Une note de Gaignières, qui a possédé ce tableau, le donne pour une œuvre originale de François Clouet.

(2) On observera que la date de 1563 figurant sur cette peinture est en contradiction avec l'âge de vingt ans donné au jeune roi et constitue une grossière erreur matérielle qui se trouve rectifiée par le beau dessin du Musée

possède une excellente et fidèle petite répétition par le maître lui-même (pl. 55) : à cette importante peinture de Vienne peuvent s'appliquer les remarques que m'ont suggérées les deux précédents tableaux, de grandes dimensions comme elle, de *Henri II* et de *Pierre Quth.*

Son œuvre peint comprend encore un nu appartenant à Sir Frédérick Cook de Richemond, représentant une *Femme au bain* (pl. 60), qu'il exécuta vers 1571 et qui a figuré en 1904 à l'exposition des Primitifs français. Il offre quelque analogie dans l'attitude et le style avec les nus académiques conventionnels que fabriquaient en ce temps-là les décorateurs italiens de Fontainebleau, peintres faciles de sujets mythologiques. L'inscription « Janetii opus » qui y est portée est l'équivalent d'une signature, à défaut de laquelle on ne saurait hésiter, il me semble, à l'attribuer au second des Clouet, car on y retrouve, peint avec la même sécheresse, un lourd rideau verdâtre que caractérise l'exagération de reflets soyeux et pareil à celui que l'on voit dans ses peintures antérieures de *Henri II* et de *Pierre Quth* (1).

En parvenant au terme de notre étude, le célèbre portrait, qui étincelle sur la cimaise du Louvre, d'*Élisabeth d'Autriche, fille de Maximilien II et petite-fille de Charles-Quint* (pl. 59), qu'une ancienne et constante tradition a donné à François Clouet, qui l'aurait peint en cette même année 1571, à l'arrivée de la princesse à Paris, d'après le beau dessin au vif conservé au Cabinet des Estampes (pl. 58), s'offre à nos yeux charmés comme le plus précieux spécimen du talent du maître sur la fin de sa brillante carrière, car la mort devait prématurément le surprendre au mois de septembre de l'année suivante,

---

de l'Ermitage ayant servi à son exécution, lequel porte la date de 1566 encore visible sous le chiffre en surcharge. Le Louvre en possède une réplique charmante ayant les dimensions d'une miniature.

(1) Il existe à Chantilly une répétition de cette peinture, mais avec une variante : sur le corps tout semblable de la baigneuse a été peinte une autre figure féminine.

alors qu'il venait probablement de dépasser depuis peu la cinquantaine. En cette œuvre, qui est considérée par beaucoup comme son chef-d'œuvre, on dirait que la perfection du métier n'ait pas été loin d'être atteinte. Il est certain que fort peu de peintres ont su rendre avec une semblable pureté de forme la timide beauté et la grâce d'un frêle et jeune visage féminin, avec une pareille suavité de coloris la fraîcheur et l'éclat de son teint lilial, avec une pénétration aussi fine la limpidité et le velouté de son doux regard, enfin avec cette habileté de main surprenante, dont on ne reverra désormais l'équivalent que deux siècles plus tard sous le méticuleux mais impeccable pinceau de Van Huysum, la richesse de son costume et l'exquise magnificence de ses atours. Cependant, malgré de si remarquables qualités techniques, ce portrait nous oblige à une inévitable constatation qui est comme le leit-motiv reparaissant invariablement devant chacune des huiles de François Clouet : il accuse, certes, la plus rare perfection de détails, mais de détails poussés jusqu'à la minutie, et offre, comme toutes les huiles qui l'ont précédé, bien plutôt l'aspect d'une miniature que d'une peinture.

Si l'on rapproche enfin de cette œuvre d'analyse, dont l'harmonie luxueuse et exempte de dissonances est faite de claires et chantantes colorations, du grave, du sobre et très différent portrait de Claude de Beaune, que nous venons d'admirer, celui-ci, au contraire, œuvre de pure synthèse à l'arabesque éloquente, où l'agrément de la couleur est remplacé par une monochromie fort délicatement nuancée, on reconnaîtra l'aptitude du peintre à se renouveler devant ses modèles et l'on se souviendra aussi qu'au cours de cette étude nous avons maintes fois rencontré chez le vieux Janet son père, avec plus de force encore, cette faculté de renouvellement qui est d'ailleurs commune à tous les véritables maîtres.

III. — *CONCLUSION*

Sur la courbe du développement de notre art, les Clouet occupent une place éminente. Après notre Jehan Fouquet qui en avait marqué la cime la plus haute au XV^e^ siècle, ils en jalonnent, au XVI^e^, un autre sommet, mais un moindre sommet.

Il est bien évident que leur art n'a ni l'envergure ni la puissance évocatrice du physionomiste pénétrant de Charles VII dont le génie, en immortalisant le lamentable visage du « Victorieux », a créé un des derniers exemples, peut-être le plus complet exemple, de l'écrasante splendeur idéoplastique de notre grand moyen âge déclinant, auprès duquel pâlissent même les meilleures œuvres de ses successeurs les plus illustres jusqu'à nos jours ; car quel maître, y compris notre moderne Manet, a jamais, je ne dis pas surpassé, mais seulement égalé une pareille force expressive et un pareil style, a approché d'une telle science dans le balancement des courbes comme dans le jeu des plans, dans l'équilibre des volumes comme dans l'harmonisation suggestive des nuances !

C'est cependant la survivance de ces admirables qualités encore sensibles dans l'art de Jean Clouet, en même temps que le très moderne apport de la couleur de la lumière transformatrice du ton local dont son génie a enrichi la palette du coloriste, qui assignent au portraitiste du « Vainqueur de Marignan », après son grand prédécesseur tourangeau, un des premiers rangs sur l'échelle de l'art d'où il domine de haut son fils François lui-même.

Avec le second des Clouet, en effet, l'art change de plan : des hauteurs de la synthèse il s'abaisse vers les vallons charmants de l'analyse. Après l'Himalaya du moyen âge, les Jardins de la Renaissance !

Cependant, pour n'être pas aussi altier, il n'est que juste de

le reconnaître, l'art analytique de François Clouet, dont le vérisme délicat mais profond annonce le brillant réalisme de cet autre art d'analyse de nos spirituels portraitistes du XVIII^e siècle, nous charme et nous émeut de la même manière que le très pur lyrisme poétique d'un du Bellay et d'un Ronsard ou que le jeune langage musical, d'une verdeur non moins savoureuse, d'un Clément Jannequin ou d'un Claude le Jeune, pareillement et combien délicieusement révélateurs eux aussi de notre esprit et de notre sensibilité modernes.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

NIEL. *Portraits des personnages français les plus illustres du XVI^e siècle* (1re série), 1848.

NIEL. *Portraits des personnages français les plus illustres du XVI^e siècle* (2e série), 1856.

LABORDE (Léon DE). *La renaissance des arts à la cour de France*, 1855.

BLANC (Ch.). *Histoire des peintres* (t. I : Jean et François Clouet), 1863.

JAL. *Dictionnaire de biographie et d'histoire* (article sur les Clouet), 1872.

GRANDMAISON (Ch. DE). *Les arts en Touraine*, 1870.

BOUCHOT (Henri). *Les portraits au crayon des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliothèque nationale*, 1884.

GRUYER (Anatole). *Charles IX et François Clouet* (*Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1885), 1885.

BOUCHOT (Henri). *Portraits peints en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e vol., p. 108, 208 et 464), 1887.

BOUCHOT (Henri). *Quelques dames du XVI^e siècle et leurs peintres*, 1888.

MAZEROLLE. *Une miniature de François Clouet* (*Revue de l'Art chrétien*), 1890.

BOUCHOT (Henri). *Les Clouet et Corneille de Lyon*, 1892.

MOREAU-NÉLATON (Ét.). *Les Le Mannier, peintres officiels de la cour des Valois*, 1901.

BOUCHOT (Henri). *Catalogue de l'exposition des Primitifs français*, 1904.

DIMIER (Louis). *Le portrait du XVI^e siècle aux Primitifs français*, 1904.

GERMAIN (Alphonse). *Les Clouet*, 1906.

Catalogue de l'exposition des portraits du XIII^e au XVII^e siècle à la Bibliothèque nationale, 1907.

MOREAU-NÉLATON (Ét.). *Les Clouet, peintres officiels des rois de France*, 1908.

MOREAU-NÉLATON (Ét.). *Le portrait à la cour des Valois* (crayons du Musée Condé), 1910.

MOREAU-NÉLATON (Ét.). *Le portrait à la cour des Valois* (crayons de la collection Salting), 1910.

MOREAU-NÉLATON (Ét.). *Les Clouet et leurs émules* (3 volumes), 1924.

DIMIER (Louis). *La peinture de portrait en France au XVI^e siècle* (t. I), 1924.

DIMIER (Louis). *La peinture de portrait en France au XVI^e siècle* (t. II), 1925.

DIMIER (Louis). *La peinture de portrait en France au XVI^e siècle* (t. III), 1926.

MOREAU-NÉLATON (Ét.). *Catherine de Médicis et les Clouet de Chantilly* (communication à l'Académie des Beaux-Arts, séance du 20 novembre), 1926.

TABLE DES PLANCHES

Les photographies des œuvres reproduites dans ce volume proviennent, pour les planches 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58 et 59, des Archives photographiques d'Art et d'Histoire ; pour les planches 3, 9, 11, 17, 34, 38, 39, 40, 41 et 52, de la maison A. Giraudon ; le document 53 provient de la maison Alinari, de Florence ; le document 60, de la maison Anderson, de Rome, et le document 22 nous a été communiqué grâce à l'obligeance de Sir A. E. Popham.

1° *Jean Clouet*

1. *a)* Gouffier, dit Bonnivet, amiral de France (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1518.
   b) Le même (miniature de la « Guerre Gallique ») *(Paris, Bibliothèque nationale)*.
2. François Ier, après Marignan (peinture) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1518.
3. Claude, reine de France (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1519.
4. Charlotte de France (peinture) *(Collection Thomson)*, vers 1520.
5. Le dauphin François (peinture) *(Musée d'Anvers)*, vers 1522.
6. Le même (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1522.
7. Madeleine de Valois (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1522.
8. Charles d'Angoulême (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1524.
9. Le même (dessin) *(Paris, Musée du Louvre)*, vers 1524.
10. Le même tenant un bouquet (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1525.
11. Le même, petit garçon (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1528.
12. Marguerite de France (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1528.
13. François Ier (peinture) *(Collection de la Couronne. Paris, Musée du Louvre)*, vers 1524.
14. Le même, vers le même temps (peinture) *(don Sauvageot, Paris, Musée du Louvre)*, vers 1524.
15. Le dauphin François vers dix-sept ans (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1535.
16. Érasme, vers cinquante ans (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1517.

17. Guillaume de Montmorency (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1530.
18. Charles de Cossé, comte de Brissac (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1535.
19. Inconnu coiffé à la mode germanique (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*.
20. Inconnu au regard pensif (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*.
21. Inconnu au Pétrarque (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1535.
22. Guillaume Budé à soixante-treize ans (peinture) *(Ex-collection Howorth)*, vers 1536.
23. Le même (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1536.
24. Le cardinal d'Amboise, archevêque de Rouen (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1537.
25. Jacques de Clermont, baron de Dampierre (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1540.
26. Marie Monchenu (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1530.
27. Inconnue (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1537.
28. Aimée de la Fayette, baillive de Caen (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1530.
29. Madeleine d'Ongnies, dame de Castelpers (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1535.
30. Louise de Polignac, dame du Vigean (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1535.
31. M^me^ de Lautrec, femme du maréchal (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1525.
32. Marie de Langeac, dame de Lestrange (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1535.
33. Portrait équestre de François I^er^ (gouache) *(Paris, Musée du Louvre)*, vers 1539.

2° *François Clouet*

34. Inconnue portant l'inscription « Braseu » (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1540.
35. La même portant l'inscription « Hegli » (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1540.
36. Jeanne de Vivonne de la Châteigneraie (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1541.
37. M^me^ de Bouillon, de la maison de Brézé (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1542.

38. Femme inconnue (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1545.

39. Marguerite de Valois, fille de François Ier (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1545.

40. Philippe de Maillé, vicomte de Brézé (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1550.

41. Laure-Françoise de Luirieux, dame du Parq (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1550.

42. Henri II (dessin) *(Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale)*, vers 1553.

43. François II enfant (dessin) *(Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale)*, vers 1553.

44. Marguerite de Valois enfant (dessin) *(Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale)*, vers 1556.

45. Mme l'amirale de Brion (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1558.

46. Jeune fille inconnue (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1558.

47. Françoise de Pompadour, comtesse de Maure (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1558.

48. Henri II (peinture) *(Paris, Musée du Louvre)*, vers 1559.

49. Catherine de Médicis en veuve (dessin) *(Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale)*, vers 1560.

50. Marguerite de France (dessin rehaussé d'aquarelle) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1560.

51. Charles IX, jeune garçon (dessin) *(Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale)*, vers 1560.

52. Madeleine de Luxembourg, baronne de Royan (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1562.

53. Marguerite de Savoie (peinture inachevée) *(Musée de Turin)*, vers 1560.

54. Pierre Quth (peinture) *(Paris, Musée du Louvre)*, vers 1562.

55. Charles IX (peinture) *(Paris, Musée du Louvre)*, vers 1566.

56. Claude de Beaune (peinture) *(Paris, Musée du Louvre)*, vers 1563.

57. La même (dessin) *(Chantilly, Musée Condé)*, vers 1563.

58. Élisabeth d'Autriche (peinture) *(Paris, Musée du Louvre)*, vers 1571.

59. La même (dessin) *(Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale)*, vers 1571.

60. Diane de Poitiers au bain (peinture) *(Collection Frédérick Cook)*, vers 1571.

Mons^r Le daulfin filz du Roy francois

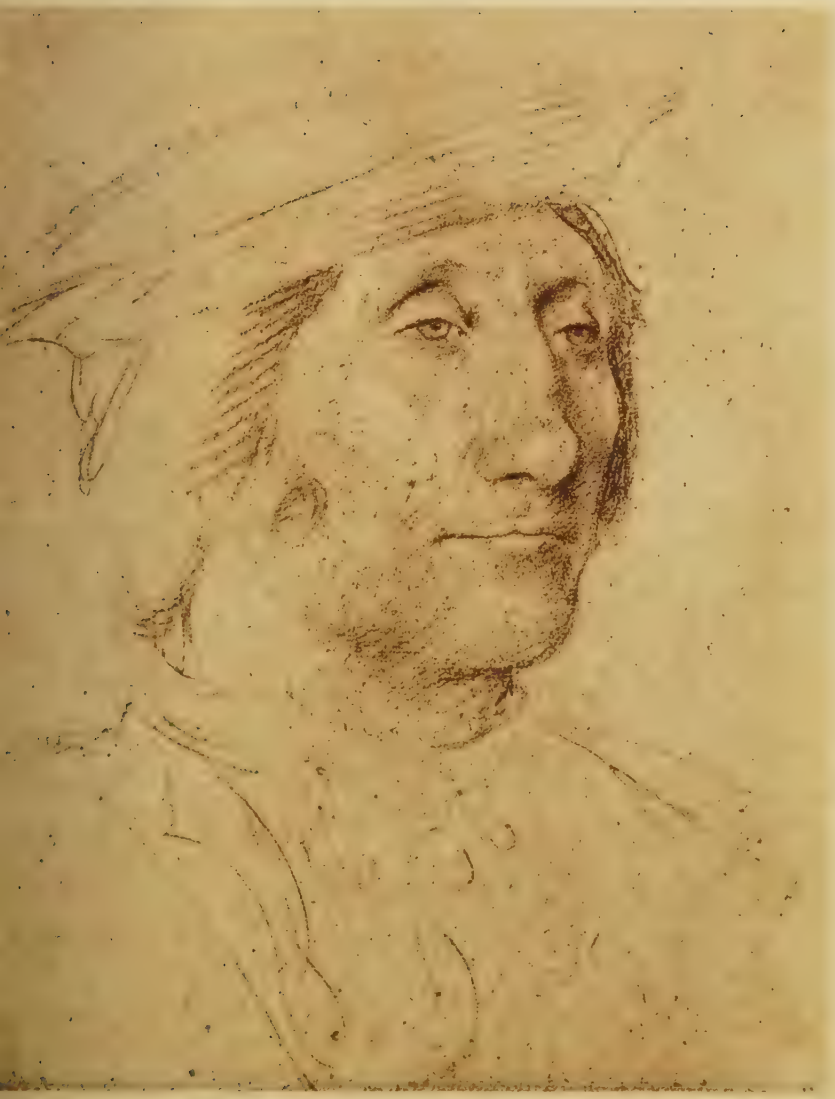
La Reyne d'Madellaine defaicte

Mon Sr d'angoulme fils du r
francois

Mr. DANGOULESME *fils de francois I.*

Monsieur damgulesme fitz du roi francois

feu monsieur le daulphin françois



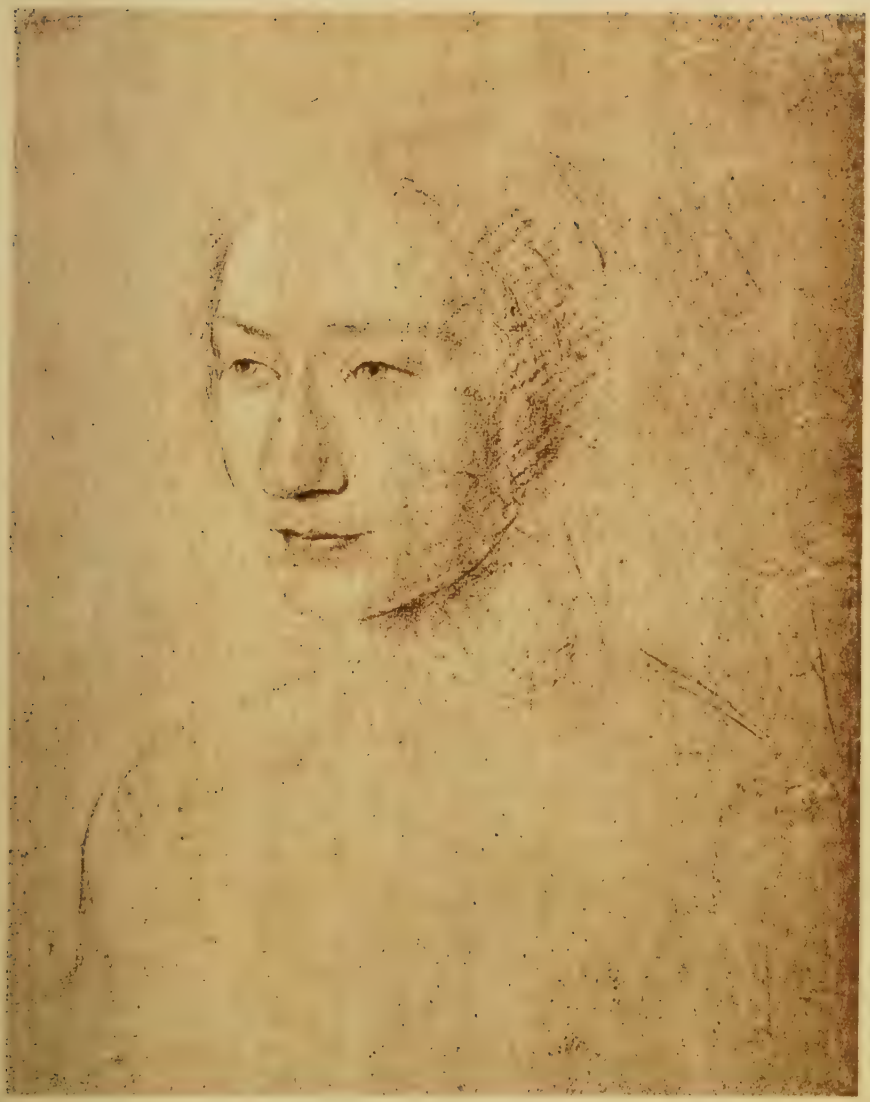
brissac le jeune mareschal

ORONCIO

Le Cardinal dambroise
archeuesq de Rouen

Mons^r dampierre le Pere

La Bolline de Cam



Madame du rigam

D'Madame de Lautrec

Madame de l'estange

Chastaigneraye a fait Mad^me dampierre

Madame de bouillon de brese

Madame de France

Madame d

Henry II, roi de France, mort en 1559

Marguerite de France

Cette dame l'amiralle
de brion

La Comtesse de Morel

Madame de